

antropologia e teatro

ARTICOLO

L'invenzione della musica e delle società. Eredità pitagorica e modernità aristotelica. di David Pouliquen

Abstract – ITA

L'articolo esplora i parallelismi tra invenzione della musica e invenzione delle società in Occidente. Prende in esame le prime concezioni occidentali della musica e quali eco esse hanno avuto sui modelli di organizzazione sociale dell'epoca. L'accento verrà posto sugli effetti educativi, sociali e religiosi di quest'arte, di cui riesamineremo le funzioni.

Descriveremo un percorso temporale della musica, allo scopo di fare emergere una genealogia critica di quest'ultima. In secondo luogo, esaminerò la rilevanza e la persistenza dell'eredità pitagorica, messa al confronto con la modernità aristotelica. Inizieremo la nostra indagine *in medias res*, approfondendo il contributo ellenico al rapporto fra musica e società.

Abstract – ENG

The article explores the parallels drawn between the invention of music and the invention of societies in the West. It undertakes a reflection on early Western conceptions of music, and their echo within the models of social organisation. The emphasis will be laid on the educational, social, and religious purposes and effects of music.

Firstly, we will track the temporality of music, in order to bring out its critical genealogy. Secondly, we will examine the relevance of the Pythagorean heritage, and its perpetuation, compared to Aristotelian modernity. We shall start our *in medias res* investigation by diving into the Hellenic legacy.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 12 (2020)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/11952

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

L'invention de la musique et des sociétés.

Héritage pythagoricien et modernité aristotélicienne?

par David Pouliquen

Le titre de mon article fait un parallèle innovant entre l'invention de la musique et l'invention des sociétés en Occident. Il est question de réfléchir sur les conceptions occidentales premières de la musique et l'écho qu'elles trouvèrent au sein des premiers modèles de sociétés. L'accent sera mis sur les visées éducatives, sociales et religieuses d'un art dont les utilités ont été constamment réexaminées. Il s'agira, dans un premier temps, de retracer la temporalité de la musique, en tant qu'art, afin d'en établir une généalogie critique, puis, dans un second, d'examiner la pertinence du legs pythagoricien, ainsi que sa perdurance, à l'aune de la modernité aristotélicienne. Nous débuterons notre enquête, *in medias res*, en fouillant le legs hellénique.

En matière d'éducation par la musique, les grecs furent effectivement, durant l'Antiquité, de véritables précurseurs. Platon dans le livre troisième de *La République* expose à ce sujet une réflexion très intéressante :

SOCRATE. Il nous faut au contraire chercher des ouvriers habiles, capables de suivre à la trace la nature du beau et du décent, afin que nos jeunes gens, élevés parmi leurs ouvrages, comme dans un air pur et sain, reçoivent de salutaires impressions de tous les objets qui viendront frapper leurs sens, et que dès l'enfance tout les porte insensiblement à imiter, à aimer la droite raison, et à établir entre elle et eux un parfait accord.

GLAUCON. Rien ne serait préférable à une pareille éducation.

SOCRATE. N'est-ce pas aussi pour cette raison, mon cher Glaucon, que la musique est la partie principale de l'éducation, parce que le nombre et l'harmonie s'insinuant de bonne heure dans l'âme, s'en emparent, et y font entrer à leur suite la grâce et la décence, lorsqu'on donne cette partie de l'éducation comme il convient de la donner, au lieu que le contraire arrive lorsqu'on la néglige ? Et encore parce qu'un jeune homme, élevé comme il faut dans la musique, saisira avec la dernière justesse ce qu'il y a d'imparfait et de défectueux dans les ouvrages de la nature et de l'art, et que par un sentiment dont il n'est pas maître, il louera avec transport ce qu'il remarquera de beau, lui donnera entrée dans son âme, en fera sa nourriture, et se formera par-là à la vertu ; tandis que d'un autre côté il aura un mépris et une aversion naturelle pour ce qu'il y trouvera de vicieux, et cela dès l'âge le plus tendre, avant que d'être éclairé des lumières de la raison, qui ne sera pas

plutôt venue, qu'il s'attachera à elle par le rapport secret que la musique aura mis par avance entre la raison et lui ?

GLAUCON. Voilà, à mon avis, les avantages qu'on se propose en élevant les enfants dans la musique (Platon 1765 : 164-165).

Notons, tout d'abord, qu'il s'agit d'un dialogue, et que l'extrait ci-dessus présente un échange de vues sur l'éducation entre Socrate et Glaucon¹. Socrate conduit la discussion, et amène Glaucon à deux reprises à assentir à sa démonstration pour le moins rhétorique, tout particulièrement, lors de sa seconde prise de parole où il use d'interrogations assertives pour emporter l'adhésion de son interlocuteur.

La première réplique de Socrate dispose en parallèle l'environnement naturel et l'environnement sociétal ou humain dans lequel les jeunes gens vont croître et s'éveiller. Pour lui, « l'air pur et sain » de la nature a son équivalent métaphorique dans la capacité des artistes à rendre dans leurs œuvres la nature du beau et du décent. Leurs créations, ou, plus exactement, leurs imitations deviennent alors la nourriture de l'âme, véritable pain spirituel, des êtres en formation. De l'immersion de l'homme, dès l'enfance, au milieu de ces ouvrages est sensé procéder son épanouissement dans « la droite raison », en d'autres termes dans les nobles valeurs qui façonnent la société et qu'il incombe à chaque citoyen de cultiver².

La seconde réplique de Socrate avance et soutient que la musique est la partie principale de l'éducation. Elle pose en outre que « le nombre et l'harmonie » émanant de la musique, gagnent l'âme humaine à la grâce et à la décence. Ce concept du nombre et de l'harmonie est fondamental à l'intelligence de la philosophie du monde

¹ La forme dialogique donnée par Platon à ses écrits ne saurait être tenue pour la marque que ces discussions eurent réellement lieu. Jacques Follon souligne admirablement la portée de ce questionnement dans un article intitulé : « Jean Laborderie, Le dialogue platonicien de la maturité ». Il écrit (Follon, 1980 : 121) : « Dans quelle mesure les doctrines que Platon a mises dans sa bouche [Socrate] sont-elles réellement du maître vénéré, ou bien, au contraire, lui ont-elles été 'prêtées' par son trop pieux disciple ? C'est toute la non moins fameuse *question socratique* : les Dialogues ne sont-ils que des comptes rendus fidèles d'entretiens historiquement réels ou Socrate n'est-il que le simple porte-parole de Platon ? ».

² Il convient cependant de noter que Platon semble balancer dans *La République* pour un embrigadement, dans la mesure où il condamne à diverses reprises certaines créations d'art qu'il juge séditieuses comme par exemple quand il prête à Socrate les paroles suivantes (Platon, 1765 : 163) : « *Socr.* Sera-ce donc assez pour nous de surveiller sur les poètes [*sic*], et de les contraindre à nous offrir dans leurs vers un modèle de bonnes mœurs, ou à n'en point faire du tout ? Ne faudra-t-il pas encore avoir l'œil sur tous les autres artistes, et les empêcher de nous donner, soit en peinture, soit en architecture, soit en quelque autre genre, des ouvrages qui n'aient ni grace [*sic*], ni correction, ni noblesse, ni proportions ? Quant à ceux qui ne pourront faire autrement, ne leur défendrons-nous pas de travailler chez nous, dans la crainte que les gardiens de notre République, élevés au milieu de ces images vicieuses, comme dans de mauvais pâturages, et se nourrissant, pour ainsi dire, chaque jour de cette vue, n'en contractent à la fin quelques grands vices dans l'âme [*sic*] sans s'en apercevoir ? ». De là transparaît véritablement la censure.

antique, il parcourt de plus l'histoire de la pensée occidentale³. À la source, se trouve Pythagore qui, le premier, découvrit la relation arithmétique ordonnant, en musique, l'harmonie entre les intervalles. Il convient cependant de noter que ce que nous savons sur lui et sur son œuvre même, est parvenu jusqu'à nous par le truchement des écrits de ses disciples et l'herméneutique apocryphe d'autres philosophes. Ainsi, Jamblique⁴, par exemple, un philosophe néoplatonicien relate très postérieurement la trouvaille que fit Pythagore :

As having some bearing upon the wisdom employed by Pythagoras in instructing his disciples, it is well to relate how he invented the harmonic science and harmonic ratios.

Intently considering the reasoning with himself, whether it would be possible to devise instrumental assistance to the hearing, which should be firm and unerring, such as sights obtain through the compass and the rule, or through a dioptric instrument; or such as the touch obtains through the balance, or the contrivance of measures, thus considering, as he walked near a brazier's shop, he heard, from a divine casualty, the hammers beating out a piece of iron on the anvil and producing sounds that accorded with each other, one combination only excepted (Jamblique 1918 : 49-50).⁵

³ Cette conception, qui lie étroitement la musique à la science des chiffres et à l'univers, a profondément influencé la construction des savoirs. C'est pour cette raison par exemple qu'au Moyen-Âge la musique était rangée avec la géométrie, l'arithmétique et l'astrologie dans le *quadrivium*, qui englobait alors les savoirs afférents au monde, par distinction d'avec le *trivium*, formé de la rhétorique, de la grammaire et de la dialectique, qui s'occupait de son côté du discours. Plus tard, nonobstant les grands bouleversements de la science, la musique continuera à être associée à l'arithmétique. Gottfried Wilhelm Leibniz arguera, à cet égard, son très célèbre « *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* » (La musique est une pratique cachée de l'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il compte). La pensée leibnizienne est d'ailleurs admirablement disséquée dans l'ouvrage de Patrice BAILHACHE (1992, 1999). Enfin, de nos jours, il faut souligner l'initiative de la recherche française dans le domaine de l'exploration de la musique par les mathématiques. Cette entreprise se développe actuellement à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). Nous renvoyons pour plus d'informations à ce sujet à l'excellente émission radiophonique intitulée « La musique est-elle purement mathématique ? », in ALBERGANTI, Michel, *Science publique*, Paris, France Culture, émission diffusée à 14.00, le 10 juin 2011, <http://www.franceculture.fr/emission-science-publique-10-11-la-musique-est-elle-purement-mathematique-2011-06-10>.

⁴ Le legs intellectuel de Jamblique est protéiforme, il s'attache aussi bien à discourir des pouvoirs de la magie, notamment de l'efficacité de la théurgie dans son ouvrage intitulé *De Myteriis*, qu'à statuer sur le lien entre l'âme et les mathématiques dans *De communi mathematica scientia*.

⁵ Ci-après ma traduction : « Ayant trait à la sagesse employée par Pythagore dans l'instruction de ses disciples, il est bon de raconter comment il inventa la science harmonique et les rapports harmoniques. Absorbé dans la considération d'un raisonnement avec lui-même, quant à la possibilité de concevoir une assistance instrumentale à l'ouïe, qui devrait être solide et infaillible, telle que la vue obtient par l'intermédiaire de la boussole et de la règle, ou par un instrument dioptrique ; ou comme le toucher obtient par l'entremise de la balance, ou l'appareil de mesures, réfléchissant ainsi, alors qu'il passait, en marchant, à côté de l'atelier d'un chaudronnier, il entendit, par un hasard divin, les marteaux battant une pièce de fer sur l'enclume et produisant des sons qui s'accordaient les uns avec les autres, une combinaison exceptée seulement ».

Il faut retenir de cet extrait que Pythagore ne s'attendait manifestement pas lui-même à faire la découverte des rapports harmoniques entre les différents intervalles sonores, au moment où il mit le doigt dessus. C'est pour cette raison que Jamblique parle d'une divine providence : « il passa à côté de l'atelier d'un forgeron au moment même où il considérait intellectuellement l'invention d'un outil pour assister l'ouïe ». Notons, au passage, que Jamblique use de différentes analogies avec les autres sens, notamment la vue et le toucher, de manière à préciser l'emploi de l'instrument que Pythagore se représente alors. Ce récit qu'importe, au fond, qu'il ne soit qu'une historiette, est le point de départ d'une compréhension nouvelle du monde. Jamie James remarque à cet effet :

Pythagoras's discovery of the arithmetical basis of the musical intervals was not just the beginning of music theory; it was the beginning of science. For the first time, man discovered that the universal truths could be explained through systematic investigation and the use of symbols such as mathematics. Once that window was opened, the light spread across the whole breadth of human curiosity — not least in the field of cosmogony. The genius of Pythagoras lay in the comprehensive way he joined the inner man and the cosmos (James 1993 : 37).⁶

Elle souligne, dans cet extrait, l'immense retentissement qu'eut le trait de génie de Pythagore, sur le développement de la civilisation occidentale. Il convient même, à juste titre, de parler de tournant décisif, dans la mesure où pour la première fois, en Occident, l'homme s'offrit une compréhension des lois universelles régissant le monde par l'intermédiaire de l'outil mathématique. Il perçut un fragment des rapports ordonnés gouvernant notre univers, par le biais de chiffres et de symboles qu'il plaqua sur un phénomène acoustique, en l'occurrence l'harmonie des sons, pour se l'expliquer à lui-même. Remarquons, au passage, que Jamie James rend astucieusement compte de la portée de cet événement par une métaphore bien choisie. Elle fait de la première figuration chiffrée de l'ordre physique du monde, la lumière qui pénètre, se répand et embrasse tout le vaste champ de la curiosité humaine, donnant naissance à de nombreuses cosmogonies. Or, « *fiat lux* » ne fut-ce pas la première parole de Dieu dans le récit de la *Genèse* lorsqu'il créa le monde. Notre auteur n'eût pu

⁶ Ci-après ma traduction : « La découverte que fit Pythagore de la base arithmétique des intervalles musicaux n'était pas seulement le début de la théorie musicale ; c'était le début de la science. Pour la première fois, l'homme découvrait que les vérités universelles pouvaient être expliquées par une investigation systématique et l'utilisation de symboles comme les mathématiques. Une fois que cette fenêtre fut ouverte, la lumière se diffusa au travers de toute la largeur de la curiosité humaine — en particulier dans le domaine de la cosmogonie. Le génie de Pythagore réside dans la manière globalisante par laquelle il relia l'homme intérieur et le cosmos ».

trouver meilleure image pour exprimer la puissance sur l'homme de la perception de ce que d'aucuns nomment l'ordre divin. Soudain, les vérités intérieures de l'homme trouvèrent un écho dans le cosmos.

C'est bien cet héritage pythagoricien de l'harmonie et du nombre que Platon reprend à son compte dans l'extrait, ci-dessus, de *La République* lorsqu'il formule son discours sur l'éducation. Il poussera d'ailleurs ultérieurement cette exploration à son paroxysme dans un autre dialogue : le *Timée*⁷. Il brodera dans cet ouvrage le schéma complet de *l'harmonie des sphères*, soutenu par les contreforts d'une invention cosmogonique, reposant elle-même sur la division numérique de *l'âme du monde*, en des termes réellement musicaux dans la mesure où il est possible d'y lire une partition musicale précise (James 1993 : 46-48).

Chez Platon, la relation harmonieuse entre le corps, l'univers et le Créateur est réglée par des rapports numériques dont la musique est à la fois la trace visible et le sceau. La musique est de ce fait un puissant moyen d'accorder l'individu à la société et, partant, au monde. Elle oriente et remet sur le droit chemin, elle pousse à la vertu et corrige le désordre. Elle amène même l'enfant à apprécier les belles choses avant qu'il ne se soit éclairé des lumières de la raison, aux dires de Platon. La dissonance musicale inspire, au contraire, leurs vices aux hommes. Les rapports numériques forgeant les intervalles sonores, qui se distinguent par l'harmonie de leur union, sont ainsi élevés sur le plan de la mystique religieuse.

Tous ces effets formidables prêtés à l'harmonie du cosmos sur l'homme, pour qui la musique en est la manifestation, font apparaître la polyvalence didactique, morale et curative d'un tel traitement, érigé dans la société des anciens en véritable remède universel. La panacée aux maux de l'humanité – puisqu'il semble fort à propos de désigner ainsi la musique dans ce contexte – est d'ailleurs illustrée par diverses narrations à l'instar de cette fameuse anecdote que rapporte Jamblique :

Among the deeds of Pythagoras it is said that once, through the spondaic song of a piper, he extinguished the rage of a Tauromenian lad, who had been feasting at night and intended to burn the vestibule of his mistress through jealousy. A Phrygian song excited the lad to this rash attempt, but Pythagoras, as he was astronomizing, met the piper and persuaded him to change his Phrygian for a spondaic song; through which the fury of the youth was immediately suppressed and he quietly returned home, although a little time before

⁷ Ce dialogue se classe parmi les œuvres de vieillesse (370-347 av. J.-C.) de Platon, il est en cela postérieur à la composition de *La République* qui est étiqueté comme un dialogue de la maturité (385-370 av. J.-C.). Le *Timée* traite des conceptions qu'entretenait Platon relativement aux sciences naturelles et à la cosmologie.

this he could not in the least be restrained nor would he heed admonition, even stupidly insulting Pythagoras when he met him (Jamblique 1918 : 43).⁸

Il décrit par ce récit la force prodigieuse de la musique sur l'homme. Elle est à la fois capable de faire bouillonner les passions humaines au point de répandre des flots violents et, à l'inverse, de les apaiser. Dans les deux cas, c'est elle qui fait plier l'homme. Il en émerge une image pour le moins saisissante, celle du « charmeur de serpent »⁹. Il semble en effet que le musicien, au sens de celui qui joue et maîtrise la musique, puisse gouverner

⁸ Ci-après ma traduction : « Parmi les actes de Pythagore, il est dit qu'une fois, par le chant spondaïque d'un joueur d'aulos [sorte de double hautbois], il mit fin à la rage d'une jeune habitante de Taormina, qui avait festoyé la nuit et avait l'intention de brûler le hall d'entrée de sa maîtresse dans un accès de jalousie. Un chant phrygien excitait le garçon jusqu'à commettre cette action irréfléchie, mais Pythagore, alors qu'il réalisait des observations astronomiques, alla chercher l'aulete et le persuada de changer son chant phrygien en un chant spondaïque ; par lequel la fureur de la jeunesse fut tout de suite réprimée et il rentra chez lui de son plein gré, bien que peu de temps auparavant il n'aurait pas le moins du monde pu être maîtrisé et n'aurait pas tenu compte des admonestations non plus, il insulta même bêtement Pythagore quand il le croisa ».

Il convient de faire remarquer que le terme « spondaïque » renvoie étymologiquement aux libations et aux sacrifices religieux. Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt note en effet (1829 : 399) dans son *Dictionnaire étymologique de la langue française [sic]* à l'article « Spondaule » : « Joueur de flûte chez les anciens, qui pendant les sacrifices, jouoit [sic] à l'oreille du prêtre quelque air convenable, afin qu'il n'entendît rien qui pût le distraire ; ou bien il accompagnoit [sic] certains vers (*spondaulia*) chantés durant les sacrifices. *Spondaules*, du grec *spondé*, libation, sacrifice, et d'*aulos*, flûte ». François-Joseph Fétis (1872) confirme cette interprétation lorsqu'il écrit : « [Julius] Pollux appelle *spondaïque* les flûtes dont on jouait pendant les libations, du mot grec *spondé*, libation. On appelait aussi mélodies spondéennes les chants joués par ces flûtes durant la cérémonie religieuse. Suivant le grammairien Marius Victorinus, le pied poétique appelé *spondée* tirait son origine de ce que les syllabes longues avaient de l'analogie avec les sons soutenus du chant des longues flûtes spondaïques ». Il ressort de là que le « chant spondaïque » dont il est question dans le texte de Jamblique, était originellement destiné aux cérémonies religieuses qu'il accompagnait. Il s'agit en sus d'une indication rythmique spécifique, le vers spondaïque étant un hexamètre terminé par deux spondées, c'est-à-dire deux syllabes longues. Cela laisse entendre l'importance primordiale du rythme dans les effets que les anciens prêtaient à la musique. Cette thèse est d'ailleurs défendue par Jean-Benjamin de La Borde dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780 : 32) : « Nous finirons de parler du rythme, en osant assurer, que dans ces fameux effets tant vantés de la Musique des Anciens, après la Poésie, le rythme était ce qui devait les faire naître ; car le rythme seul, sans le secours des paroles ni de l'harmonie, est capable d'agiter l'âme, comme on l'éprouve en entendant des tambours, timbales, cymbales, &c [sic] ». De fait, ces réflexions trouvent un écho dans l'œuvre d'Aristote, tout particulièrement dans la *Politique* quand il écrit (1874 : 280) : « Les rythmes ne varient pas moins que les modes : les uns calment l'âme, les autres la bouleversent ; et les allures de ces derniers peuvent être ou plus vulgaires ou de meilleur goût ». Relevons enfin que le chant spondaïque était relié au mode dorien. Philostrate en rend compte dans *Vie d'Apolonius de Tyane* (1779) où il écrit (1779 : 251) : « Nous lisons qu'Agamemnon allant à la guerre de Troye, laissa chez lui un musicien Dorien, afin que par ses airs graves & spondaïques il préservât la chasteté de sa femme Clytemnestre ».

⁹ Jamblique rapporte encore le déroulement d'un rituel pythagoricien très illustratif de cet état de fait (1918 : 42-43) : « Music was considered to contribute greatly to health, if used in an appropriate manner; the medicine obtained through music was called "purification". Such a remedy he [Pythagoras] employed at the vernal season. Placing a person who played the lyre at the centre of a circle, those that surrounded him sang certain paeans, through which they were seen to be delighted and to become elegant and orderly in their manners". Ma traduction ci-après : « La musique était considérée contribuer considérablement à la santé, si utilisée d'une manière appropriée ; la médecine procurée par la musique était appelée « purification ». Pythagore employait un tel remède

les hommes, tour à tour, en attisant leurs passions et en les en délivrant. Il s'agit là d'un redoutable pouvoir qui fort certainement inspira, au départ, crainte et respect dans la Grèce antique. Cela est d'autant plus patent que la musique était alors directement rattachée aux choses sacrées et aux mystères les plus profonds, notamment la Création¹⁰.

Nous allons présentement nous enquérir de la définition exacte des affectations de la musique dans la Grèce antique. Quelles étaient-elles au juste ?

Jacques Bonnet dans *Histoire de la musique et de ses effets*, publié en 1715, nous en donne une conception intéressante. Il écrit:

Les effets que la musique est capable de produire, firent dire aux philosophes de l'Antiquité, que c'était une sage disposition de la providence, d'avoir fait du chant et des instruments, aussi bien que des autres sciences, un remède aux maux de l'âme : de même que comme l'homme est composé de corps et d'esprit, en trouve dans les métaux, dans les animaux et dans les plantes, qui sont des substances matérielles pour la guérison ; l'âme peut avoir aussi les siens dans les choses spirituelles, telles que sont les sciences et les réflexions, et surtout dans la musique, dont les sons et les accords approchent de la nature des choses spirituelles. C'est ce que les grecs connurent si bien, qu'ils firent de la musique, particulièrement de celle qui servait aux représentations, un remède aux maux de l'esprit, et un honnête amusement pour apaiser les passions et pour exciter à la vertu. Ainsi ils eurent des vers et des chants pour la plainte, pour la douleur, pour la colère et pour la joie, comme pour les choses sérieuses et comiques ; ils savaient aussi exprimer le bruit des flots, le sifflement des vents, les effets de tous les éléments, et plusieurs choses semblables : enfin rien ne leur manquait pour exprimer les passions, et pour toucher le cœur des spectateurs (Bonnet, 1715 : 44- 45).

Ses vues sur la musique des anciens sont de trois ordres. Le premier est exprimé par le biais de la légendaire césure platonicienne entre le corps et l'esprit. D'après lui, de la même façon que le corps trouve des onguents à ses maux dans les choses matérielles qui existent dans la nature, l'esprit trouve les siens dans les choses spirituelles, en l'occurrence dans la musique. Jacques Bonnet la considère comme ayant été le baume de l'âme dans la Grèce antique.

au printemps. Plaçant une personne qui jouait de la lyre au centre du cercle, ceux qui l'entouraient chantaient certains péans, par lesquels on les voyait être enchantés et devenir élégants et rangés dans leurs mœurs ».

¹⁰ Remarquons ici que la mythologie grecque a assimilé les prodiges de la musique en créant Orphée dont P. Commelin (1960 : 333) nous dit « qu'il était fils d'OE'dagre [sic], roi de Thrace, et de la muse Calliope, ou, selon d'autres, fils d'Apollon et de Cléo, père de Musée, et disciple de Linus ». Le mythologue lui prête ainsi une ascendance divine.

Le deuxième montre que la thérapie musicale était administrée par le truchement de représentations théâtrales publiques. Le médicament était ainsi inoculé très largement au sein des spectateurs. Il s'agissait d'un « remède aux maux de l'esprit » tempérant les passions et « excitant la vertu ». Il y avait des vers et des chants, en d'autres termes des séquences musicales définies, pour les diverses affections de l'âme, semble-t-il, de la douleur à la joie.

Le troisième, enfin, pose que la musique offrait aussi un divertissement agréable, « un honnête amusement » pour reprendre le mot de l'auteur. Il nous apprend que les grecs savaient imiter par le son des instruments, ou du moins signifier par quelques conventions sonores, les phénomènes naturels et les éléments, comme le sifflement du vent ou le bruit de l'eau.

En soubassement du raisonnement ébauché par cet intellectuel français du XVIII^e siècle, se découvre en particulier, selon moi, l'extrait de la *Politique* d'Aristote que voici :

Nous admettons la division faite entre les chants par quelques philosophes ; et nous distinguerons comme eux le chant moral, le chant animé, le chant passionné. Dans la théorie de ces auteurs, chacun de ces chants répond à une harmonie spéciale qui lui est analogue. En partant de ces principes, *nous pensons que l'on peut tirer de la musique plus d'un genre d'utilité ; elle peut servir à la fois à instruire l'esprit et à purifier l'âme*. Nous disons ici, d'une manière toute générale, purifier l'âme ; mais nous reviendrons plus clairement sur ce sujet dans nos études sur la Poétique. *En troisième lieu, la musique peut être employée comme délassement, et servir à détendre l'esprit et à le reposer de ses travaux*. Il faudra faire évidemment un égal usage de toutes les harmonies, mais dans des buts divers pour chacune d'elles. Pour l'étude, on choisira les plus morales ; les plus animées et les plus passionnées seront réservées pour les concerts, où l'on entend de la musique sans en faire soi-même (Aristote 1874 : 286-287).¹¹

Aristote dans le passage ci-dessus opère, tout d'abord, une division tripartite des espèces de chant, au nom des travaux de « quelques philosophes », parmi lesquels se devine l'omniprésence des représentants de l'école pythagoricienne pour qui la musique constituait une importante matière à réflexion. Il les classe alors en trois catégories respectives, à savoir, « chant moral », « chant animé » et « chant passionné », au regard de leurs spécificités structurelles afférentes à l'harmonie. Ces premières observations mettent en évidence que la classification des hymnes antiques était directement régie par leurs constituants formels, en l'occurrence le seul agencement des notes de musique entre elles. Les anciens affichaient donc une certaine impartialité quant à la

¹¹ C'est nous qui soulignons.

taxinomie musicale qu'ils conçurent. Elle n'était pas, à ce titre, l'œuvre d'un schéma culturel, mais bien un découpage formé par la nature elle-même, du moins justifiaient-ils ainsi la validité de leurs théories.¹²

Le fondateur du *Peripatos* remarque, ensuite, sur la base de ces éléments, que la musique dispose au total de trois genres d'utilité, en gras ci-dessus. Elle sert premièrement à « instruire l'esprit », c'est-à-dire à l'éducation, cela rejoint la pensée de Platon dans *La République*. Deuxièmement, il aborde une notion centrale dans la philosophie péripatéticienne, la musique sert à « purifier l'âme ». Il s'agit là de l'esquisse du fameux concept de catharsis dont il invite son lecteur à rechercher un développement plus ample dans la *Poétique*. Il convient à cet effet de remarquer que les précieuses explications attendues ne seront pas au rendez-vous pour nous autres contemporains. Elles ne sont en effet, semble-t-il, pas parvenues jusqu'à notre époque, comme l'a admirablement souligné François-Auguste Gevaert dans son très complet *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*¹³. Troisièmement, enfin, il note le côté relaxant et récréatif de la musique. Dans chacun de ces trois emplois la musique conforte son statut de puissant agent spirituel.

Le lien entre les trois espèces de chants et les trois utilités de la musique, décrites ci-dessus par Aristote, prend finalement corps dans les harmonies, c'est-à-dire les différents modes usités par les grecs dans l'Antiquité pour construire leur musique. Ce terme d'« harmonie » finit même par complètement se substituer au substantif « chant » qui était jusqu'alors associé aux adjectifs qualificatifs « moral, animé et passionné ». Les informations

¹² Ce point de vue est d'ailleurs parfaitement illustré par les propos que tient encore Aristote toujours à la suite de cet extrait de la *Politique*. Il écrit (Aristote, 1874 : 287-288) : « Ces impressions que quelques âmes éprouvent si puissamment, sont senties par tous les hommes, bien qu'à des degrés divers ; tous, sans exception, sont portés par la musique à la pitié, à la crainte, à l'enthousiasme. Quelques personnes cèdent plus facilement que d'autres à ces impressions ; et l'on peut voir comment, après avoir entendu une musique qui leur a bouleversé l'âme, elles se calment tout à coup en écoutant les chants sacrés ; c'est pour elles une sorte de guérison et de purification morale. Ces brusques changements se passent nécessairement aussi dans les âmes qui se sont laissées aller, sous le charme de la musique, à la pitié, à la terreur, ou à toute autre passion. Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui ; mais tous bien certainement ont subi une sorte de purification, et se sentent allégés par le plaisir qu'ils ont éprouvé. C'est par le même motif que les chants qui purifient l'âme nous apportent une joie sans mélange ; aussi faut-il laisser les harmonies et les chants trop expressifs aux artistes qui exécutent la musique au théâtre ».

Aristote souligne dans ce texte, que s'il est bien possible d'affirmer la relativité des effets déclenchés par la musique sur les hommes en fonction de leur nature, il est aussi, dans le même temps, impossible d'en récuser l'universalité de l'influence. La musique sera accommodée à la nature des hommes à qui elle sera destinée voilà tout.

¹³ Il écrit (1875 : 192) : « Il faudrait un volume pour faire l'histoire détaillée des controverses qui ont eu lieu, à partir du XVII^e siècle, en Angleterre, en France et surtout en Allemagne, au sujet de la véritable signification du mot *katharsis* dans Aristote. Le philosophe de Stagire attribue cet effet à la tragédie aussi bien qu'à la musique ; mais l'explication de la *katharsis* qui, d'après Aristote lui-même (*Polit.*, VIII, 7), devait avoir sa place dans la *Poétique*, ne se trouve pas dans le traité de ce nom qui est parvenu jusqu'à nous. Nous sommes donc forcés, si nous voulons résoudre ce problème, de combiner les indications, malheureusement trop concises et trop rares, qu'on rencontre à cet égard dans la *Poétique*, ch. 7, et dans la *Politique*, VIII, 7, d'Aristote, ainsi que dans les *Questions symposiaques*, III, 8, et dans le *Banquet des sept sages*, p. 156 B, de Plutarque.

véhiculées par la musique et sa gangue apparaissent dès lors comme indissociables. En sus, d'un point de vue grammatical, au jour de la marque du féminin pluriel qui s'applique, à la toute fin de l'extrait, à chacun des trois adjectifs qualificatifs listés ci-dessus, nous pouvons raisonnablement supposer que « le chant moral, le chant animé et le chant passionné », présentés par la marque du singulier, ne seraient en réalité que des rubriques générales, ou des termes englobants. Il y aurait donc plus de trois types d'harmonies¹⁴.

Enfin, force est de constater qu'Aristote opère une ultime distinction très intéressante entre ces trois grands types d'harmonies. Les plus morales seraient consacrées à l'éducation, alors que les plus animées et les plus passionnées seraient destinées aux concerts où, comme il le dit, « on entend de la musique sans en faire soi-même ». Il se dessine le statut particulier conféré à l'interprétation de la musique et, plus largement, aux conditions de son exécution. Nous pouvons entendre en l'absence de précisions quant à l'interprétation des harmonies morales destinées à l'éducation qu'elles étaient jouées par les élèves eux-mêmes. En d'autres termes, il n'y aurait donc pas eu d'intermédiaire, ou de tierce personne, entre la musique et le récepteur dans ce cas précis. Ce postulat est d'ailleurs soutenu par l'analyse très intéressante qu'en donne Yvan Gobry dans son ouvrage *La philosophie pratique d'Aristote*. Il écrit:

La musique, pratiquée par les enfants, ne sera considérée ni comme un jeu, ni comme un élément de culture intellectuelle, mais comme un moyen de réaliser la fin de l'homme, qui est le plaisir élevé, le bonheur. [...] Les enfants seront encouragés à jouer eux-mêmes des instruments, et non pas seulement à écouter la musique ; dans leurs premières années, on leur fera jouer de la crécelle, invention d'Archytas. Mais cette pratique ne sera pas continuée à l'adolescence, car alors le praticien arriverait à la virtuosité, et tomberait dans le professionnalisme. Ainsi certains instruments seront interdits aux jeunes gens de la famille libre : la cithare, et surtout l'aulos, qui, loin d'avoir une influence morale ont des effets excitants (Gobry, 1995 : 187).

¹⁴ Les anciens reconnaissaient effectivement sept harmonies au total, communément appelées modes. Il y avait ainsi : le mode myxolydien, le mode lydien, le mode phrygien, le mode dorien, le mode hypolydien, le mode hypophrygien et, dernièrement, le mode hypodorien. Ils étaient baptisés d'après les noms de peuples et de nations fameuses durant l'Antiquité. François-Auguste Gevaert (1875 : 152-153) rapporte notamment que les noms des harmonies ont changé après le règne d'Alexandre le Grand. Concernant l'usage précis de ces sept modes, comme par exemple leurs connections avec les diverses humeurs, nous renvoyons à l'excellent tableau synoptique, intitulé *Classification des harmonies antiques selon leur caractère et leur usage*, qu'a dressé F.-A. Gevaert (1875 : 198-199).

Nous remarquerons enfin qu'il est absolument nécessaire de se référer au travail de Jacques Chailley dans une perspective d'approfondissement de la théorie des modes dans l'Antiquité. Son travail admirable sur la question entame et rénove la réflexion de l'école Westphal-Gevaert. Il substitue aux modes la conception cardinale de l'organisation conjointe des tétracordes. Voir Chailley (1956 ; 1979).

Ce commentaire d'Yvan Gobry s'arc-boute au livre V, chapitre VI, de la *Poétique* d'Aristote. Il commence par noter, à son tour, l'enracinement profond de la musique dans la nature de l'homme¹⁵. Le philosophe de Stagire préconisait en effet son apprentissage et sa pratique dès l'enfance car elle était sensée concourir à la réalisation de l'homme. La musique n'était ni un jeu, ni même une composante de la culture intellectuelle, elle se situait en cela bien à l'extérieur de la « grille culturelle » pour reprendre le vocable de Claude Lévi-Strauss. Aristote justifiait, en sus, sa pratique par les enfants dans la mesure où, comme il le note:

On en peut nier que l'influence morale de la musique ne soit nécessairement très différente, selon qu'on exécute personnellement ou qu'on n'exécute pas ; car il est impossible, ou du moins fort difficile, d'être en ce genre bon juge des choses qu'on ne pratique pas soi-même. [...] Pour bien juger de cet art, il faut le pratiquer soi-même, j'en conclus qu'il faut que les enfants apprennent à exécuter (1874 : 281-282).

Il semblait ainsi inconcevable pour le fondateur du *Peripatos* qu'on puisse réellement apprécier la musique sans en avoir reçu dans sa jeunesse les rudiments techniques afférents à l'interprétation. Il abhorrait pourtant qu'on pût atteindre la virtuosité, par un travail de longue haleine, car cela aurait induit une forme de professionnalisation. Pour bien comprendre ce point assez paradoxal, il est capital d'invoquer le contexte historique. Aristote en fournit l'explication, toujours dans la *Politique*, au livre V, chapitre II:

Toutes les occupations pouvant se distinguer en libérales et en serviles, la jeunesse n'apprendra parmi les choses utiles que celles qui ne tendront pas à faire des artisans de ceux qui les pratiquent. On appelle occupations d'artisans, toutes les occupations, art ou science, qui sont complètement inutiles pour former le corps, l'âme ou l'esprit d'un homme libre aux actes et à la pratique de la vertu. On donne aussi le même nom à tous les métiers qui peuvent déformer le corps, et à tous les labeurs dont un salaire est le prix ; car ils ôtent à la pensée toute activité et toute élévation (Aristote, 1874 : 265).

Ce nouvel extrait de la pensée du philosophe de Stagire pose qu'il ne seyait pas alors, à un homme libre, de tirer de quelconques profits financiers de la pratique d'une activité. Les hommes libres ne devaient s'exercer qu'à des

¹⁵ Aristote lui-même écrit dans la *Politique*, au livre V, chapitre II (1874 : 267) : « Quant à la musique, on élève des doutes sur son utilité. Ordinairement on la regarde comme un objet de simple agrément ; mais les anciens en avaient fait une partie nécessaire de l'éducation, persuadés que la nature elle-même, comme je l'ai dit si souvent, nous demande non pas seulement un louable emploi de notre activité, mais aussi un louable emploi de nos loisirs. *La nature, pour le dire encore une fois ; la nature est le principe de tout* » (l'italique est de moi).

choses qui les amèneraient à marcher sur la voie de la vertu. En outre, tous les métiers susceptibles de déformer le corps étaient rangés dans la catégorie des occupations serviles par opposition aux nobles occupations libérales. La conquête de la virtuosité faisait donc craindre qu'ensuite le praticien en vienne à monnayer son activité. Or, cela aurait été de très mauvais goût et tout à fait exclu. Dans le domaine de l'éducation, il s'agit par conséquent d'une pratique musicale autonome, faisant du musicien son premier spectateur.

En ce qui concerne les harmonies animées et passionnées, il apparaît qu'elles aient été entièrement cédées aux musiciens de métier. Ceux-ci en effet tiraient une source de revenu des représentations données en public auxquelles ils participaient. C'était là une occupation méprisante, non digne d'un homme libre, car elle appelait rétribution et était, en sus, un frein potentiel à sa carrière dans la cité¹⁶.

Aristote opérait également une distinction saisissante entre les instruments de musique se rattachant aux diverses activités. Ainsi, apprend-on que seule la pratique de la crécelle convenait à l'éducation (Gobry 1995 : 187). Quant à l'aulos, par exemple, il fut tenu en piètre estime par Platon et Aristote, qui l'exécèrent même et le bannirent de la formation des jeunes gens¹⁷. Ce distinguo se doublait d'ailleurs d'un discours méprisant, et en ceci nauséabond, que tint Aristote sur les différentes espèces d'auditeurs¹⁸. Il appert conséquemment que Platon et Aristote n'aient pas déchu l'aulos de son statut d'instrument fort apprécié en raison d'un quelconque changement du goût musical — le timbre en aurait pu, par exemple, devenir déplaisant à l'oreille de leurs

¹⁶ Aristote ajoute (1874 : 283) : « Il faut donc évidemment reconnaître que l'étude de la musique ne doit nuire en rien à la carrière ultérieure de ceux qui l'apprennent, et qu'elle ne doit point dégrader le corps, et le rendre incapable des fatigues de la guerre ou des occupations politiques, enfin qu'elle ne doit empêcher ni la pratique actuelle des exercices du corps, ni, plus tard, l'acquisition des connaissances sérieuses. Pour que l'étude de la musique soit véritablement ce qu'elle doit être, on ne doit prétendre, ni à faire des élèves pour les concours solennels d'artistes, ni à enseigner aux enfants ces vains prodiges d'exécution qui de nos jours se sont introduits dans les concerts, et qui ont passé de là dans l'éducation commune. De ces finesses de l'art, on ne doit prendre que ce qu'il faut pour sentir toute la beauté des rythmes et des chants et avoir de la musique un sentiment plus complet que ce sentiment vulgaire qu'elle fait éprouver même à quelques espèces d'animaux, aussi bien qu'à la foule des esclaves et des enfants ».

¹⁷ Voir l'excellente *Les aulètes dans le théâtre grec à l'époque hellénistique* (Scheithauer 1997). Scheithauer écrit « À Athènes, l'aulète fut aimé jusqu'au V^e siècle av. J.-C. Puis il tomba en disgrâce, atteint par le verdict de Platon et d'Aristote qui l'avaient proscrit de l'éducation, à cause de son caractère orgiastique » (Scheithauer 1997 : 110). Il mentionne à la suite: « Dans la première moitié du V^e siècle av. J.-C. disparaissent de sur les vases les représentations de cours d'aulos ; le combat contre cet instrument remporte en effet des succès » (Scheithauer 1997 : 110).

¹⁸ Aristote écrit (1874 : 288) « Mais les auditeurs sont de deux espèces : les uns, hommes libres et éclairés ; les autres, artisans et mercenaires grossiers, qui ont également besoin de jeux et de spectacles pour se délasser de leurs fatigues. Comme dans ces natures inférieures, l'âme a été détournée de sa voie régulière, il leur faut des harmonies aussi dégradées qu'elle, et des chants d'une couleur fautive et d'une rudesse qui ne détend jamais. Chacun ne trouve de plaisir que dans ce qui répond à sa nature ; et voilà pourquoi nous accordons aux artistes qui luttent entre eux le droit d'accommoder la musique qu'ils exécutent aux grossières oreilles qui doivent l'entendre ».

contemporains. Il en va tout autrement, puisque ce furent vraisemblablement des considérations d'ordre social afférentes au prestige culturel d'une caste qui en décidèrent ainsi¹⁹.

Cet examen critique de la réflexion de Jacques Bonnet, à l'aune des écrits qui nous sont parvenus de l'Antiquité, indique qu'un glissement dans la considération de la musique s'est produit en Europe au cours des siècles. La croyance dans ses effets magiques s'est progressivement estompée. De Pythagore à Aristote, le divorce était déjà consommé. Alors que le premier associait des propriétés merveilleuses à la musique, le second l'envisageait déjà davantage comme un simple agrément, sans toutefois encore complètement basculer pour cette thèse²⁰. Il convient de noter que cette dernière vision a fini par l'emporter dans notre société contemporaine. Ce n'est que très récemment qu'en Occident la musique s'est vue à nouveau créditée d'un impact biologique sur l'organisme au jour de récentes études cliniques dont j'ai rapporté des éléments importants dans mon précédent article intitulé «Musique et conscience» (Pouliquen 2019).

L'oscillation entre ces deux extrémités nous révèle en outre que, dès l'Antiquité, ont coexisté ces deux pôles de la connaissance. La musique, dans son expression purificatrice, couvrait pour ainsi dire l'ensemble des états d'âmes humains, et des humeurs, connus des anciens. Elle était aussi dans le même temps considérée comme un moyen d'imiter à des fins de divertissement et de crédibilisation de l'action jouée sur scène²¹. Il s'agissait fort certainement là d'effets spéciaux embryonnaires, si tant est que l'on admette ici ce mouvement de translation vers notre époque.

Cet approfondissement du rapport entre la musique et le corps montre qu'en Occident, comme dans beaucoup d'autres endroits au demeurant, cette liaison fut originellement pensée à travers le sacré. Faut-il en conclure

¹⁹ Pierre Bourdieu adopte une terminologie intéressante à cet effet, il qualifie de *légitime* le faisceau culturel d'un groupe dominant au sein d'une société, par distinction avec les pratiques culturelles des castes inférieures qu'il qualifie d'illégitimes. Voir BOURDIEU 1979.

²⁰ Aristote brosse en effet le concept de la catharsis, ou purgation des passions délétères de l'âme. Il convient néanmoins de remarquer qu'alors que pour Pythagore, la musique était une émanation céleste de l'harmonie du cosmos, elle gagnait ainsi l'âme humaine qu'elle remettait sur la bonne voie, pour Aristote, en revanche, elle n'était déjà plus qu'une façon parmi tant d'autres d'imiter et donc de toucher l'esprit au travers de représentations du réel.

²¹ Aristote écrit (1996 : 77-78) : « L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière. [...] Le jeu de la flûte, le jeu de la cithare et les autres arts qui ont le même effet propre, comme le jeu de la syrinx, imitent en recourant seulement à la mélodie et au rythme, et la danse imite à l'aide du rythme sans mélodie ; car les danseurs aussi, à l'aide des rythmes que traduisent les figures de danse, imitent caractères, passions et actions ».

que l'oubli des propriétés fabuleuses que prêtaient nos ancêtres à la musique, depuis des temps anciens, ait coïncidé avec le scepticisme religieux ayant depuis agité le monde occidental ? Il est déjà certain, dirons-nous, que l'évolution des croyances, surtout représentée par le basculement des religions païennes vers le christianisme, a profondément sapé le socle des doctrines ésotériques anciennes. La magie, les cures et les rituels tirés des cultes païens furent proscrits. Les contrevenants, ou hérétiques, accusés de sorcellerie furent implacablement condamnés au bûcher par l'Église, dont l'instrument, tristement célèbre, fut le tribunal de l'Inquisition, créé par la papauté au Moyen-Âge. Alors, d'aucuns soutiendront que le progrès de la pensée religieuse ne relève aucunement d'un élan final conduisant droit au pyrrhonisme. Pourtant, nous remarquerons avec force que la destruction du ciel jalonne l'histoire de l'humanité.

Dans les temps anciens, l'humanité était déjà morcelée en une multitude de groupes ethniques se distinguant les uns des autres, notamment par la question des croyances. Les affrontements entre ces microsociétés étaient en tout comparables à des chocs interculturels d'une violence inouïe dont l'issue déterminait invariablement la postérité d'un ensemble de pratiques culturelles et religieuses. L'image la plus illustrative de ces luttes acharnées est souvent la profanation et le pillage des sanctuaires du peuple écrasé²². Les divinités du groupe dont on avait triomphé étaient immédiatement jugées comme inférieures aux siennes propres. Elles n'avaient en effet su prévenir de la défaite et, en cela, se trouvaient relayées au rang de subalternes des dieux du panthéon des vainqueurs. Les perdants se pliaient alors au système de valeurs du groupe dominant. Ils étaient ainsi assimilés, phagocytés, voire dans le pis des cas tout bonnement éradiqués²³.

Ce canevas présente l'extrême relativité postulée qui régissait aux premiers âges la conception de la chose divine. Loin de toute pensée œcuménique, ou universelle, ce phénomène traduit véritablement un mécanisme primitif d'adaptation de l'espèce, qui plus est, assez paradoxale. La destruction d'entités culturelles embryonnaires et la mort d'individus, causées par les guerres, concourent, d'un point de vue biologique, à optimiser les chances de survie de l'espèce. Les vainqueurs qui ressortent de ces affrontements sont

²² Notons que, sans se référer à des temps dont on aurait perdu toute mémoire, c'est-à-dire à de simples spéculations, nous trouvons dans les chroniques un exemple de choix de cet état de fait. Les vikings, qui sévirent dès la fin du VIII^e siècle sur les côtes de l'Europe chrétienne, commettaient des déprédations, ne faisant nul cas des lieux sacrés.

²³ Les chroniques nous apprennent que les mongols sous l'égide de Gengis Khan, en particulier, commirent de terribles exactions sur les peuplades vaincues. Ils décimèrent des populations entières dans la seule fin d'installer leur hégémonie sur les terres nouvellement conquises. Voir HOÀNG 1988; il rapporte notamment: « Ibn al-Athir écrit que Balkh se rendit à Gengis-khan et qu'elle fut épargnée. Le Persan Juwaïni affirme que si la reddition fut bien acceptée par le khan, ce dernier revint sur sa parole et que, *selon l'usage, la population civile fut 'divisée en centaines et en milliers, puis passée au fil du sabre'*. À l'automne 1222, retraversant Balkh, le khan y aurait fait massacrer les survivants. 'Et partout où un mur était encore debout, note Juwaïni, *les Mongols le jetèrent à terre et pour la seconde fois débarrassèrent cette région de toute trace de culture* » (1988 : 306 ; l'italique est de moi).

effectivement les groupes d'individus les plus forts. Leur conquête garantit en outre l'expansion et la diffusion de leur modèle culturel, et ce qu'il comporte d'éléments aussi bien afférents à la place de l'homme dans la nature qu'à l'organisation de la structure sociale. Cela renforce la capacité de l'espèce humaine à se maintenir et à prospérer dans son environnement.

Il n'en allait néanmoins pas toujours de la même façon. Dans nombre de cas, les grands bouleversements des conquêtes militaires et des déplacements de population ont été vecteur de métissage culturel. En matière religieuse, il en a résulté des aménagements des cultes et de leurs représentations extrêmement vivaces. Ce syncrétisme est admirablement bien illustré par la diffusion du culte de la déesse égyptienne Isis, d'abord, à travers l'ensemble de l'empire romain, puis jusqu'au sein de la religion chrétienne. Les représentations religieuses de « la Vierge à l'Enfant » sont en effet de très étonnantes réminiscences des figurations de la déesse Isis et de son fils Horus. Cela soutient que la transition du polythéisme au monothéisme a aussi intégré moult formants du passé.²⁴

²⁴ En ce qui concerne la musique de l'Antiquité, François-Auguste Gevaert a notamment défendu, dans *Histoire et Musique de l'Antiquité* (1875), que des traces de sa survivance se décèlent au sein de la musique liturgique catholique qui en serait finalement une adaptation. Ce postulat a plus récemment été remis en cause par Jacques Viret, à l'occasion notamment d'un exposé, intitulé *Tradition orale et écriture neumatique : l'introït grégorien Puer natus est*, présenté à l'École Normale Supérieure de Lyon, dans lequel il allègue : « Enfin, que les 'modes grecs' soient les ancêtres directs des 'modes grégoriens', comme le voulait naguère F. A. Gevaert et M. Emmanuel, c'est là une théorie devenue idée reçue mais démentie par les recherches récentes, tant du côté grec que grégorien (J. Chailley). On se gardera toutefois d'une conclusion trop catégoriquement négative à cet égard ».

Bibliographie

AUSLANDER, PHILIP

1999 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London & New York.

ALBERGANTI, MICHEL

2011 *La musique est-elle purement mathématique ?*, in « Science publique », France Culture, Paris, émission diffusée à 14.00 le 10 juin 2011, <http://www.franceculture.fr/emission-science-publique-10-11-la-musique-est-elle-purement-mathematique-2011-06-10>.

ARISTOTE

1874 *Politique*, Traduction française de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Librairie philosophique de Ladrance, Paris.

1932 *Poétique*, Traduction française de J. Hardy, Gallimard, Paris (ed. 1996).

BAILHACHE, PATRICE

1992 *Leibniz et la théorie de la musique*, Klincksieck, Paris

1999 *La musique, une pratique cachée de l'arithmétique ?* in BERLIOZ, Dominique, « L'actualité de Leibniz : les deux labyrinthes », Franz Steiner Verlag, Stuttgart, (1995), pp. 405-426

BONNET, JACQUES

1715 *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Jean Cochart, Paris.

BOURDIEU, PIERRE

1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris.

CHAILLEY, JACQUES

1956 *Le mythe des modes grecs*, in « Acta Musicologica », International Musicological Society, Basle, vol. 28, pp. 137-163.

1979 *La musique grecque antique*, Les Belles Lettres, Paris, Chapitre VI.

COMMELIN, PIERRE

1960 *Mythologie grecque et romaine*, Garnier, Paris.

FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH

1872 *Histoire générale de la musique*, Firmin Didot, Paris.

FOLLON, JACQUES

1980 *Jean Laborderie, Le dialogue platonicien de la maturité*, in «Revue philosophique de Louvain», n. 37, 121-126.

GEVAERT, FRANÇOIS-AUGUSTE

1875 *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Typographie C. Annoot-Braeckman, Gand.

GOBRY, YVAN

1995 *La philosophie pratique d'Aristote*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

HOÀNG, MICHEL

1988 *Gengis-khan*, Fayard, Paris.

JAMBLIQUE

The Life of Pythagoras, traduction anglaise [du grec] par Thomas Taylor, Theosophical Publishing House, Los Angeles, 1918, pp. 49-50.

JAMES, JAMIE

1993 *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, Copernicus, New York.

LA BORDE, JEAN-BENJAMIN (de)

1780 *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Ph.-D. Pierres, Paris.

PHILOSTRATE

1779 *Vie d'Apolonius de Tyane*, Traduction française, G. J. Decker, Berlin.

PLATON

1765 *La République ou Dialogues sur la justice*, Traduction française de Jean-Nicolas GROU, Humblot, Paris, pp. 164-165.

POULIQUEN, DAVID

2019 *Musique et conscience*, in «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», in. 10 (11), pp. 252-265.

ROQUEFORT-FLAMERICOURT, JEAN-BAPTISTE-BONAVENTURE (de)

1829 *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, Decourchant, Paris.

SCHEITHAUER, ANDREA

1997 *Les aulètes dans le théâtre grec à l'époque hellénistique*, in « De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand », Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 107-127.

DAVID POULIQUEN

è docente presso il Dipartimento di Studi Inglesi dell'Università di Angers in Francia. Si specializza nello studio dell'Adattamento operistico del dramma shakespeariano, e nello studio della tecnica vocale e della cognizione musicale. Ha studiato il canto e l'opera lirica sotto la guida del basso baritono-americano Richard Cowan. Ha conseguito il suo PhD in Musica con Lode all'Università di Rennes 2, ed il suo PhD in Scienze Umanistiche all'Università di Modena e Reggio Emilia.

DAVID POULIQUEN

is Lecturer in the Department of English Studies at the University of Angers, France. He is specialised in the opera adaptation of Shakespeare's tragedies, as well as in vocal technique and music cognition. He studied Voice and Opera under the guidance of the American bass-baritone Richard Cowan. He received his PhD in Music with Distinction from the University of Rennes 2, France, and he was awarded his PhD in Human Sciences from the University of Modena and Reggio Emilia.