

## **L'expérience de la musique dans l'Antiquité grecque : pratique du corps ou contemplation de modèles abstraits.**

Dans le langage courant, le mot « expérience » recouvre plusieurs significations. S'agit-il des expériences multiples et variées qui font grandir, dit-on. S'agit-il de l'événement dont on dira : « c'est une bonne expérience ! c'est une mauvaise expérience » S'agit-il de l'expérience dont seul l'homme âgé peut se targuer en bombant le torse « moi, j'ai de l'expérience » S'agit-il de l'expérience scientifique, qui suit une hypothèse et que l'on interprète pour en tirer un résultat ? À tous ces cas, demeure néanmoins commun le souci d'une rencontre entre quelque chose et nos sens, à l'interprétation desquels nous nous fions ou non.

À quel de ces cas peut-on faire correspondre *l'expérience de la musique* ?

Et dans cette expression, de quoi parle-t-on ? de l'expérience de l'auditeur ? de celle du musicien ? du compositeur ou de l'interprète ? du théoricien de la musique, qui est aussi auditeur, mais qui est habité par le souci de décrire son expérience ? comment peut-on parler d'expérience de la musique en général ? nous sommes obligés de rectifier en ajoutant : « expérience de l'humain en face de la musique ».

La rectification peut sembler manquer de pertinence ; personne n'a pensé que nous nous positionnerions du côté des animaux. Et pourtant, si l'on veut parler d'expérience de la musique, ne doit-on pas en passer par la description de ce qui nous fait entendre de la musique plutôt qu'une suite de sons de différentes hauteurs ? Pourrait-on, par exemple, construire un robot capable d'entendre la musique ? et si nous parvenons à l'imaginer, que devrait-on prévoir, dans ses programmes, pour qu'il entende **la musique** ?

Après avoir distingué deux grands types d'expérience de la musique – l'un fondé sur la matière acoustique et l'autre fondé sur ses effets – nous développerons et illustrerons chacun d'eux.

### **1. APERÇU DE L'EXPERIENCE DE LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITE A LA LUMIERE DES EXPERIENCES D'AUJOURD'HUI**

#### **1.1. Les expériences de la musique**

Dominique Pradelle, dans un article publié à l'IRCAM tente de comprendre ce que peuvent être les expériences de la musique. Elle pose la question en ces termes : « qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ? » Et avant tout, de **quels** phénomènes parle-t-on ?

« s'agit-il de phénomènes acoustiques au sens de processus de la nature matérielle, ou de vécus auditifs internes à la conscience ? De dimensions purement esthétiques de l'expérience musicale, ou de la totalité des niveaux de sens (émotions, pratiques socio-économiques, religieuses ou cérémonielles, etc.) qui s'y rattachent ? » (Pradelle, 2002)

Si la clé du problème réside non dans l'objet – la musique – mais dans le sujet, c'est-à-dire nous-mêmes, alors comment devons-nous nous considérer : « sujet humain déterminé par des lois physiologiques et des conditions culturelles, ou sujet transcendantal considéré comme point-source de tout sens objectif ? » (Pradelle, 2002). Donc si nous nous attardons sur le cas de l'auditeur, quel sujet type choisir ? L'auditeur dépourvu de connaissances théoriques ? L'amateur éclairé ? Le musicien lui-même ou l'instrumentiste ?

Nous pouvons distinguer aujourd'hui deux grands types de recherches scientifiques centrées autour du phénomène musical.

1 Les recherches consacrées à l'acoustique : étude de la propagation du son, sa force, étude des dissonances et des consonances en termes physiques. Ce qui est mesurable dans la musique, à savoir le son.

2 Les recherches consacrées à l'étude de la perception, en relation étroite avec les recherches en sciences cognitives. Ils s'intéressent à la perception de la musique / ou du son / tant dans son aspect purement physiologique – l'appareil auditif – que dans ses aspects les plus difficiles à évaluer, semble-t-il, à savoir émotionnels, affectifs etc.... bref, ce qui n'est pas matériel dans la musique, soit l'émotion.

À partir de ce détour du côté des recherches actuelles, nous pensons pouvoir dégager deux types similaires d'approche de la musique par les théoriciens de l'Antiquité.

## 1.2. Présence et pratique de la musique dans l'Antiquité :

### 1.2.1 Quelle pratique professionnelle ?

Nous savons aujourd'hui quelle était la place de la musique dans l'Antiquité grecque : présente dans les banquets, dans les concours tragiques, on la trouve même dans la liste des éléments essentiels à un bon enseignement. Les musiciens professionnels pouvaient acquérir une grande renommée, exiger pour un cours privé des prix exorbitants. Leur réputation « morale » souffre en revanche un peu, et certains penseurs fustigent sévèrement leur goût de la virtuosité, ce côté technique, ce souci de l'amélioration des performances corporelles, qui n'a plus rien à voir, pour eux, avec la musique.

### 1.2.2 Quel enseignement ? Quelle répercussion dans la société ?

L'enseignement était rigide et exigeant. On parle même *d'askèsis*, ascèse, pour les musiciens comme pour les gymnastes. Les élèves vivaient parfois sous le même toit que leur maître, jour et nuit, et pendant des années : l'autorité et la sévérité sont absolues. Les liens qui unissent le disciple à son maître sont aussi très forts : fidélité et affection mutuelle.

Les fils de citoyens athéniens devaient obligatoirement suivre des cours de musique, après avoir appris à écrire, à lire et à compter. Ils suivaient généralement, d'après ce que l'on en dit dans les Lois de Platon, un enseignement de trois ans sur la lyre (une carapace de tortue sur laquelle était tendue une peau) ou bien, l'enseignement du chant.

Le musicien professionnel enseignant, le kitharistès, n'enseignait pas la cithare. La pratique de cet instrument était en principe réservée aux professionnels, parce que sa maîtrise était réputée trop difficile. Le musicien professionnel n'enseignait que les rudiments de la musique. L'objectif, pour les jeunes citoyens athéniens, était de chanter par cœur les compositions des poètes anciens et jouer correctement de la lyre ou de l'aulos, sorte de flûte. L'enseignement se faisait d'oreille et de mémoire. L'intérêt de cet apprentissage, pour la cité, nous le comprenons, est une sorte de valorisation du patrimoine traditionnel, des poètes ancêtres, témoins des exploits du passé.

Les citoyens grecs, dans leur grande majorité, avaient donc une certaine **expérience** de la musique, et comme praticien – au cours de leur éducation, et comme auditeurs occasionnels – lors des fêtes, banquets, représentations théâtrales.

### 1.2.3 La musique et les lois fondamentales

Puisqu'il s'agissait de conserver et transmettre la tradition et les normes esthétiques, les innovations techniques ou mélodiques étaient assez mal vues, notamment par les philosophes, Platon et Aristote, qui les considéraient comme virtuosités stériles, uniquement techniques. L'idéologie dominante, dont le ton fut donné par Damon, un des premiers théoriciens de la musique, sans doute maître de Platon pour la musique, revenait à deux mots : simplicité et vertu. Pourquoi tant de rigidité, nous pouvons le comprendre grâce à un fragment de Damon cité par Platon :

« nulle part on ne change les échelles musicales sans que changent aussi les lois fondamentales de l'Etat ».

Ce rôle transcendant qui est attaché à la musique remonte à plus loin : une vraie mystique s'était constituée autour de la musique, et ce depuis Pythagore. En école ou en cours privé, à l'époque des Platon, l'apprentissage était un travail d'oreille et de mémoire, la spéculation abstraite était reléguée au domaine de la philosophie. Mais ce travail de spéculation, de réflexions abstraites a bel et bien eu lieu, chez les Pythagoriciens ; l'idée que l'enseignement de la musique doit répondre à une certaine rigidité et immuabilité provient de l'idée que s'en faisaient les Pythagoriciens : si pour ces derniers, la musique était un moyen mystique d'accéder à l'harmonie universelle, chez Damon, puis Platon, elle cristallise l'enseignement moral. En effet, elle doit permettre de fixer des normes et des repères esthétiques et moraux qui auront des répercussions sur le comportement du citoyen adulte au sein de la société. La musique tient alors le rôle d'**expérience** de l'harmonie qui devra régner au sein de la cité idéale platonicienne.

### 1.2.4 La part des théoriciens et des historiens

Les poètes ou les dramaturges nous apportent un témoignage abondant de ce qu'était la pratique de la musique dans l'Antiquité (tragédies, aèdes), mais nous allons plutôt nous tourner vers ce que les théoriciens nous ont transmis concernant l'expérience de la musique. Cela dit, non seulement le témoignage historique en la matière est abondant, mais, en outre, nous avons accès aussi, aujourd'hui, à ce qui faisait office de partition dans l'Antiquité. Des chercheurs en papyrologie, comme Annie Bélis, s'efforcent de donner une interprétation musicale des papyri trouvés et déchiffrés par ses soins, et nous pouvons, grâce à leur travail, nous procurer une certaine **expérience** de la musique antique grecque.

## 1.3. Les scientifiques d'aujourd'hui et les théoriciens grecs d'hier

En lisant les textes antiques et les résultats accessibles des pratiques des musicologues, acousticiens et autres théoriciens de l'Antiquité, j'ai constaté que la distinction actuelle mentionnée au paragraphe 1, entre étude de la matière musicale et étude des effets de cette matière, existait déjà à l'époque. Nous allons développer ici une réflexion différenciée sur l'expérience de l'une et de l'autre. La première consiste en l'analyse des éléments matériels qui constituent la musique. La deuxième consiste en la réception de la musique dans sa globalité et ne s'intéresse pas à l'aspect matériel de la musique. La première est plutôt tournée vers la production tandis que la deuxième attache plus d'importance à la réception, la perception de la musique.

Les théoriciens essaient de décrire objectivement les parties pour comprendre l'**expérience** du tout. Cela les conduit à mesurer tous les éléments matériels mesurables qu'ils considèrent comme constitutifs de la musique : son, intervalles, etc... Ces « acousticiens » se sont intéressés à la propagation du son dans l'air, à l'explication des consonances et des dissonances, à la description des gammes. Les pythagoriciens sont à l'origine de ces recherches, et ont été suivis par Archytas, Pratinas, Platon, Aristote, Théon de Smyrne,

Ptolémée et d'autres. Pour ces derniers, une certaine expérience de la musique se traduit par l'expérience du son et la description mathématique de ses rapports. Expérience ici peut s'entendre au sens d'expériences scientifiques : observation des phénomènes, renouvellement des expériences, construction d'un modèle descriptif, vérification par de nouvelles expériences, que l'on affine pour qu'elles soient adéquates au modèle.

Dans le second type d'approche, décrire l'expérience des parties ne donnent accès qu'à l'expérience des parties. Il faut donc entendre l'expérience de la musique comme une expérience du tout, du temps, de la mémoire sensorielle etc... Aujourd'hui, les chercheurs qui s'intéressent à cet aspect de la musique étudient la *perception* : à l'IRCAM comme dans d'autres laboratoires scientifiques, on propose des œuvres ou des extraits d'œuvres à l'écoute d'un échantillon de personnes, en principe représentatif de la population dans sa globalité. Ces « patients » sont invités à classer ce qu'ils entendent selon le plaisir ou le déplaisir que cela leur procure, selon l'énergie, les envies, les sentiments que la musique proposée à l'écoute éveille en eux. Pour certains théoriciens grecs, comme Damon ou Aristote, les différents modèles de musique – les modes – les rythmes, doivent être choisis ou exclus en fonction de l'influence que chaque modèle est censé produire sur l'auditeur. Aristote comme Platon prétendent interdire, dans le but d'une meilleure vie en commun, dans l'élaboration des règles de bien être ensemble, les modes qui provoqueraient chez l'auditeur la mollesse, la passivité, la lâcheté, la lascivité, ou bien la colère, la fureur.

Les idées de Platon et Aristote, préconisant certains modes au détriment d'autres, sont le résultat d'expériences accumulées des morceaux entendus, des réactions des spectateurs, de leur propre expérience comme auditeur. L'expérience de la musique est considérée comme une expérience de l'âme et du corps et elle est suivie de l'observation et de l'analyse des réactions du corps humain. Ici, ce n'est pas tant l'aspect matériel de la musique qui intéresse les théoriciens que la réception physique de cette musique par le corps et sa répercussion sur l'âme.

Pour le premier type d'approche, que nous allons développer plus bas, l'expérience de la musique est d'abord matérielle : on essaie de mesurer le son, on essaie de comprendre la faculté physique d'audition. Ce n'est qu'à partir de la construction de modèles descriptifs de ces expériences que les théoriciens aboutissent à l'élaboration de théories abstraites, mathématiques. Ces théoriciens se soucient les premiers de cerner la nature matérielle de la musique en la découpant en parties mesurables et objectivables. Ce n'est qu'ensuite que, accordant une importance démesurée aux rapports mathématiques exprimés, selon eux, dans l'harmonie musicale, ils se désintéressent de la nature matérielle de la musique.

## **2. UNE EXPERIENCE DES ELEMENTS QUI CONSTITUENT LA MUSIQUE : L'ACOUSTIQUE :**

### **2.1. Expériences physiques :Le phénomène sonore : production, transmission dans l'air, réception (Platon / Aristote)**

Nous ne savons pas de quelles expériences physiologiques Platon s'est inspiré pour livrer dans le *Timée*, une théorie générale sur les sens, dont l'audition. Il a probablement exploité les réflexions d'autres philosophes ou penseurs, entre autres les pythagoriciens Archytas, Théophraste, Alcmeon ou Empédocle. Selon ces sources et selon Platon lui-même, le son part de l'instrument frappé, passe à travers l'air et l'oreille, atteint le cerveau, puis, par les vaisseaux sanguins, la région du foie, et enfin l'âme. Nous ne retrouvons pas ce passage par le foie chez Aristote. Il provient de la croyance selon laquelle le son touchait les poumons sans passer par le cerveau, puis atteignait le siège de la poitrine le *thymos*, traduit souvent par *cœur* ou *foie*. Quoi qu'il en soit, l'auditeur grec de musique croit que des organes qu'il considère comme primordiaux, le foie, le cœur, sans parler de l'âme, sont touchés par le son au terme du

parcours. D'où que vienne cette croyance, il n'en reste pas moins que pour les philosophes qui la partagent, l'expérience du son est une expérience physique, puis éventuellement spirituelle : le son finit par toucher l'âme.

C'est pourquoi il a semblé important de comprendre les phénomènes harmoniques, de consonances et de dissonances : Platon est tenté par l'idée d'une conformité entre l'âme et l'harmonie du son, une correspondance qui leur permettrait d'entrer ainsi en contact et de communier plus que communiquer avec l'harmonie divine du monde. Les pythagoriciens, avant lui, avaient développé l'idée selon laquelle l'âme est avant tout sensible aux proportions arithmétiques qui constituent l'harmonie.

### 2.1.1 Le monocorde de Pythagore, le canon d'Euclide et autres expériences

Afin d'étudier ces proportions, les théoriciens ont effectué un certain nombre d'expérience sur des objets susceptibles de produire des sons de différentes hauteurs. L'un des plus connus est le monocorde. C'est sur cette sorte d'instrument que les Pythagoriciens effectuaient leurs expériences acoustiques. Nous rangeons souvent leurs résultats dans ceux de la théorie musicale, mais en réalité, il s'agit bien de théorie acoustique.

Un monocorde est un corps sonore tendu d'une corde, que l'on interceptait et pinçait pour obtenir le son voulu, la hauteur souhaitée.

Pourquoi cet intérêt pour les consonances et les intervalles ?

La musique grecque antique appartient à ce que l'on appelle aujourd'hui les musiques monodiques<sup>1</sup> Or les musiques monodiques sont le plus souvent modales, c'est-à-dire qu'elle s'articulent autour de nombreux modes<sup>2</sup>.

Ce système ne connaît pas de hauteur absolue ni de fréquence, il n'en a pas besoin. Seuls les intervalles sont pris en compte, constitués sans doute par le rapport qu'entretient la mélodie avec la tonique, rapport qui participe du mode de cette mélodie monodique.

Les expériences de Pythagore sur le monocorde sont relatées dans divers textes, chez Gaudence<sup>3</sup> entre autres. Voici comment ce dernier nous rapporte l'expérience qui aurait permis à Pythagore de trouver les rapports numériques des trois principaux intervalles musicaux :

« il tendit une corde sur une règle appelée canon où il avait marqué 12 divisions. Alors il commença par pincer la corde entière et sa moitié comportant 6 unités ; il trouva que le ton de la corde entière était symphone de celui de la moitié ( $12 : 6 = 2 : 1$ ) selon l'octave... Puis il pinça de nouveau la corde entière et les trois quarts de celle-ci ( $4 : 3 = 12 : 9$ ) et trouva que ces deux tons étaient symphones selon la quarte. Finalement il pinça la corde tout entière et les deux tiers de celle-ci ( $3 : 2 = 12 : 8$ ) et trouva cette fois-ci que les deux tons étaient symphones selon la quinte, etc... »

---

<sup>1</sup> « On appelle monodie une musique qui ne comporte qu'une seule voix mélodique ; elle s'oppose à la polyphonie. La plus grande partie des musiques en dehors de l'Occident sont monodiques. A quelques rares exceptions, la polyphonie appartient à la musique occidentale. Les musiques monodiques sont le plus souvent modales. » (Siron, 1994)

<sup>2</sup> « les modes se caractérisent par des éléments formels (liés à une échelle), par des éléments conventionnels (liés à l'utilisation de formules mélodiques) et par un aspect émotionnel (le sentiment modal).[...] Dans le mode, l'ordre d'assemblage des éléments est moins important que l'ensemble. Le musicien se concentre sur l'ensemble de l'édifice modal, sur les contours du mode, qui fonctionne comme une image mentale. Dans les musiques modales improvisées, l'absence de mélodie fixe renforce l'échelle du mode, qui fonctionne comme un substrat musical mouvant et sans cesse renouvelé, comme un archétype sonore, comme une matrice primordiale. » (Siron, 1994)

<sup>3</sup> Gaudence : IV è ap JC ; évêque.

Arpad Szabo et d'autres s'interrogent pour savoir si l'expérience était véritablement effectuée sur un monocorde divisé en 12 parties dès l'époque de Pythagore. Quoi qu'il en soit, canon divisé en 12 ou non, les proportions mises au jour demeurent les mêmes...

Puisque cette expérience, pour calculer l'intervalle qui sépare deux sons, mesure en réalité des différences de longueur de cordes, nous pouvons penser qu'un préjugé analogique associait la hauteur d'un son à la longueur d'une corde. Puisque le théoricien prend en compte la longueur de la corde, il la considère alors comme un segment mesurable et en donne par conséquent la valeur en nombre. C'est alors qu'il établit une série d'analogies de proportion entre rapport de segments et rapports de nombres (fractions).

**Hauteur de son > corde > longueur du segment > puis nombre**

Octave	Quinte	Quarte
Diplasion	Hémiolon	Epitriton
12/6	12/8	12/9
2/1	3/2	4/3

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
A				B				C		D		E	

Nous pouvons d'ores et déjà établir les analogies de proportion conformes à la formule synthétique  $a : b = c : d$  définie par Euclide, dans son étude mathématique du canon ou monocorde :

L'Octave (diplasion) est définie par le rapport  $AE / AB = 12/6 = 2/1$

La Quinte (hémiolon) est définie par le rapport  $AE / AC = 12/8 = 3/2$

La Quarte (épitriton) est définie par le rapport  $AE / AD = 12/9 = 4/3$

C'est à partir des résultats des pythagoriciens qu'Euclide construit une définition des rapports analogiques. C'est une des premières étapes de l'histoire des mathématiques grecques.

Arpad Szabo, dans Szabo 1977, montre que la définition de la théorie des proportions telle qu'on la trouve dans les *Eléments* d'Euclide tire son origine des expériences effectuées par les Pythagoriciens en théorie acoustique à l'aide du monocorde. Ce serait donc par un enchaînement d'analogies établies d'abord entre la hauteur d'un son et d'une corde donnée, puis entre cette corde et sa représentation sous forme de segment, puis entre ces segments et leur traduction en rapports de nombres que l'on arriverait, chez Euclide, à une définition de la théorie de proportion telle que :

« des nombres ont le même rapport lorsque le premier est le même multiple du second que le troisième l'est du quatrième, ou lorsque le premier est la même partie ou les mêmes parties du second que le troisième l'est du quatrième. » (Euclide, Définition 21 Eléments VII.)

L'analogie de proportionnalité, définie plus haut par Euclide, peut être représentée par **a : b = c : d.**

Quels calculs étaient ensuite effectués sur le canon ?

Dans un fragment de Philolaos, on calcule l'octave en additionnant la quinte et la quarte. Cette addition pouvait se faire à différents niveaux : tout simplement en chantant, à partir

d'une tonique donnée, la quarte, puis, à partir de cette nouvelle hauteur, en chantant la quinte, et le dernier son obtenu sera à l'octave du premier.

Explication plus nette : l'addition de la quinte à la quarte pour donner une octave, revient à la multiplication des rapports de quinte et de quarte :  $3/2 \times 4/3 = 2/1$

Comme nous le verrons au paragraphe suivant, le but de ces calculs était, pour les pythagoriciens, de montrer à quel point le monde était gouverné par les nombres... Nous verrons ainsi que l'expérience de la musique, pour eux, était un moyen d'accéder à l'harmonie des nombres. On pourra même aller jusqu'à dire que, pour les pythagoriciens, il n'y avait pas d'expérience de la musique, mais une expérience de l'harmonie des nombres à travers la musique.

### 2.1.2 L'analogie de structure

Cette **expérience** est traduite par des rapports de nombres tels qu'ils permettent de mettre en lumière une analogie de structure, répondant à la définition suivante :

« l'analogie de structure est un homomorphisme, c'est-à-dire une fonction d'un ensemble A structuré par une relation R1 à un ensemble B (éventuellement le même que A) structuré par une relation R2 (éventuellement la même que R1), et telle que, si deux éléments de A sont en relation par R1, leurs images soient nécessairement en relation par R2. » (Raccah, 2004)

Considérons l'ensemble A des intervalles {octave, quinte, quarte}, chacun étant déterminé par le segment intercepté, puis l'ensemble B des fractions  $2/1$ ,  $3/2$  et  $4/3$ . Nous pouvons dire que l'ensemble des intervalles A, structuré par la relation R1 (addition) quinte + quarte = octave et l'ensemble des fractions B, structuré par la relation R2 (multiplication)  $3/2 \times 4/3 = 2/1$ , sont homomorphes puisque les deux éléments de A qui sont en relation par R1 (quinte et quarte additionnées), correspondent à leurs images ( $3/2$  et  $4/3$ ) en relation par R2 (multiplication).

Une telle expérience de la musique revient à une expérience des mathématiques, une illustration concrète des rapports de nombres, par la musique. La musique est perçue comme un révélateur des rapports de nombres abstraits. Les pythagoriciens, à travers l'expérience de la musique, cherchaient à être touchés par une expérience de l'harmonie, et même de l'harmonie de l'univers. Cette harmonie est celle des nombres mathématiques et de la proportion. L'expérience de la musique est donc le moyen de faire une autre expérience, d'ordre plus abstrait, celle de l'harmonie du monde et de ses proportions, soutenue par les mathématiques.

### 2.2. Les pythagoriciens étaient-ils si passionnés de musique ?

Faire l'expérience de la musique, pour les Pythagoriciens, revient donc à faire l'expérience d'autre chose : la musique est un moyen d'accéder à autre chose. Bien sûr, cette autre chose, à savoir les mathématiques, les lois de la proportion qui guident l'harmonie, constituent pour eux l'essentiel de la musique, ce qui la porte et la soutient telle une charpente. L'harmonie des proportions sonores est le fondement de la musique.

Nous voyons bien ici comment il n'est question de musique qu'en termes de proportions et d'harmonie arithmétique et/ou géométrique. L'idéologie dominante, qui, de Pythagore à Platon, part des fondements mathématiques pour atteindre plus de rigueur, érige l'harmonie des nombres en modèle abstrait de la création du monde. Dans une telle idéologie, le monde obéit à des lois, et ces lois – mathématiques – sont les garants de l'harmonie universelle. Conformément à une telle conception et suivant l'idée que la musique est le résultat d'une inspiration divine, la musique doit pouvoir révéler, en l'illustrant, l'harmonie du monde.

Beaucoup de préjugés idéologiques président donc à l'étude de la musique, de ce qu'elle est comme de ce qu'elle doit être. Dès Aristote, ces préjugés étaient relevés et soulignés. Ce dernier, néanmoins, ne s'attaque pas aux doctrines musicales des Pythagoriciens, il en parle même avec respect :

« nous semblons avoir une certaine affinité avec les harmonies et les rythmes : c'est pourquoi un grand nombre de sages prétendent, les uns que l'âme est une harmonie, les autres, qu'elle renferme une harmonie ». *Politique, VIII, 5, 1340 b 17-19.*

Aristote ne partage pas cette idéologie, mais il ne se reconnaît pas le droit de la condamner attendu qu'elle semble s'appuyer sur les faits eux-mêmes. Dans le livre A de la *Métaphysique*, alors qu'il recherche les causes et principes découverts par les philosophes qui l'ont précédé, il mentionne ceux qu'il appelle les « philosophes d'Italie », en fait, les Pythagoriciens, pour évoquer le rôle prépondérant qu'ils ont joué dans le développement des mathématiques. Après avoir fait progresser cette science, ils auraient étendu à toutes choses les principes des mathématiques, en en faisant les principes de tous les êtres. Aristote dit au sujet des Pythagoriciens :

« Et comme ils voyaient en outre que les propriétés et les proportions musicales des harmonies résidaient dans les nombres, comme enfin, toutes les autres choses leur paraissaient, dans leur nature entière, être formées à la ressemblance des nombres, et que les nombres semblaient être les réalités primordiales de tout l'Univers : dans ces conditions ils considérèrent que les principes des nombres sont les éléments de tous les êtres, et que le Ciel tout entier est harmonie et nombre ». *Métaphysique, A, 5, 985 b 22- 986 a 3.*

Aristote ne nie pas que les nombres soient les causes et principes des intervalles musicaux consonants, mais il refuse en revanche l'idée qu'il en soit de tous les êtres comme des êtres musicaux. L'idéologie *panharmonique* ne lui sied pas, sans doute parce qu'elle part d'un présupposé plutôt que de l'observation.

Platon, bien que reprenant en grande partie la terminologie et l'idéologie des pythagoriciens, propose tout de même une approche nouvelle de la musique qui provient en particulier de l'influence de Damon. Il intègre et accepte sans les remettre en cause les résultats des pythagoriciens en harmonie musicale, mais ne s'y attarde pas. Sans rentrer dans les détails des intervalles et de leurs consonances, Platon s'intéresse directement aux compositions, aux morceaux qui existent déjà. Il se tourne du côté de l'auditeur et de sa perception de la musique.

### **3. UNE EXPERIENCE DE LA MUSIQUE DANS SA GLOBALITE : LA PERCEPTION :**

#### **3.1. Expérience de la musique comme formation de l'âme :**

##### **3.1.1 Rôle de la musique dans l'éducation des jeunes**

Dans la *République*, Platon expose son vaste projet de la cité idéale : les citoyens, pour se conformer au mieux à cette quête d'un idéal, doivent suivre un enseignement rigoureux et complet. L'éducation du corps passe par la gymnastique, qui comprend la danse – mais une danse normée et d'un certain type. L'éducation de l'âme passe par la musique.

L'objectif de Platon est d'habituer, d'accoutumer progressivement l'âme à la contemplation du beau sous toutes ses formes. L'âme doit apprendre à reconnaître le laid, mais doit l'évacuer avec mépris aussitôt reconnu. Comment donner à l'âme l'habitude de contempler le beau ? Platon semble trouver une réponse à travers un enseignement musical d'un certain type.



Ce souci d'éduquer âme et corps ne date bien évidemment pas de Platon ; il provient sans doute d'un système qui a prévalu durant les siècles antérieurs à Platon, et qui a acquis par là un droit de priorité sur tout autre système ultérieur ; Platon se montre ici très traditionaliste et respectueux des coutumes anciennes. Si la musique et la gymnastique étaient reconnues comme essentielles à la formation des jeunes, c'est que cet enseignement avait fait ses preuves.

À Athènes même, la pratique de la musique est attestée avant le 5<sup>e</sup> siècle : même si, avec le siècle de Périclès, devient impopulaire la pratique de la flûte, de l'aulos - on lui préfère par la suite les instruments à cordes - tous les citoyens athéniens dignes de ce nom sont censés avoir une certaine expérience de la musique ; on se moquait de Cléon, homme politique de renom, parce qu'il accordait mal sa lyre.

L'enseignement de la musique s'approche de celui que l'on peut trouver encore aujourd'hui en Inde : le maître dicte, le disciple répète. Doivent être appris et connus les formes traditionnelles de la musique, les *nomes* : sortes d'enchaînements typiques, de gammes fixes et correspondant chacun à un usage particulier.

C'est à cet endroit que Platon impose une voie, sinon nouvelle, du moins, restreinte par rapport à ce qui était en réalité usité et permis.

### 3.1.2 Quel rapport entre la musique et la morale ?

La conception platonicienne de la musique et de son enseignement est totalement guidée par le souci de faire l'expérience du beau en soi. Il ne s'agit plus d'avoir une expérience de la musique, pour être un athénien cultivé, reconnaissant envers la tradition de son pays. Son système reprend les grandes lignes de l'enseignement qu'il avait reçu de Damon. Les innovations techniques ou mélodiques y sont jugées très dangereuses pour le maintien de l'ordre et de l'équilibre de l'Etat. La musique doit être la servante du texte : c'est une des raisons pour lesquelles on préfère les instruments à cordes qui peuvent accompagner le chant, ce que ne peut pas faire la flûte.

Damon et son école avaient procédé à une définition complète de l'harmonie, des rythmes, des attitudes en les classant selon leurs valeurs éthiques. Le but à atteindre, la vertu, est aussi celui poursuivi par Socrate ; mais ce dernier préconise pour cela la voie de la dialectique. Platon allie les deux : la musique est un moyen de préparer l'âme à recevoir l'enseignement de la dialectique.

De Damon à Platon, l'idée persiste selon laquelle la *mimésis* serait un moyen de perfection : elle est incorporée aux principes platoniciens de l'éducation musicale. Par la *mimésis*, l'imitation, le jeune disciple imprime en lui, dans son corps et son âme, des modèles du beau et du bien.

Former les âmes des citoyens à un idéal commun implique que tous rejettent ou apprécient les mêmes œuvres : le goût doit être universellement partagé, le reflet ou la fascination doivent faire l'unanimité : ainsi, tous auront la même notion du beau et du bien. Un principe guide les critères essentiels de l'éducation musicale : l'amour universel de la vertu dans la beauté.

Des raisons plus pragmatiques sont aussi prises en compte par Platon pour accorder ainsi autant d'importance à l'éducation musicale : l'élève qui se pénètre des rythmes et des mélodies sera seul capable de prononcer des discours.

L'éducation musicale concerne les jeunes adolescents – de 13 à 16 ans – et arrive après l'apprentissage de l'écriture et de la lecture ; cet apprentissage de la musique est simple, suivant l'idée que trop complexe, il deviendrait inefficace. Pour Platon, l'enseignement

musical doit se borner aux éléments qui seront susceptibles d'une réelle utilité. Ici, Damon et Platon diffèrent : on voit bien que pour Platon, la musique passe au second plan : elle n'est qu'un moyen ; les citoyens de la cité idéale, même après avoir reçu une éducation musicale, n'ont pas vocation à l'art. On n'attend pas de leur travail une création quelconque, encore moins de grandes œuvres. La production doit être simple et conforme à l'idéal platonicien de la beauté artistique.

Dans la *République*, l'éducation doit être un service public. La musique et son enseignement sont donc soumis à de strictes réglementations édictées par l'Etat : la formation des enseignants, la durée de leur mission, la durée des cours, leurs objectifs : tout y est défini avec précision. En revanche, lorsque Platon écarte de l'école les nomes qu'il qualifie de féminins, lascifs, portant peu au courage, en favorisant au contraire les nomes virils, forts, toniques, il nous est difficile d'établir avec exactitude quels nomes ont la préférence sur les autres.

Il peut sembler curieux que Platon élise la mimésis comme moyen d'atteindre le beau : une théorie esthétique fondée sur la ressemblance ? sur une imitation ? cependant, Platon est aussi le digne héritier des harmoniciens ou pythagoriciens, et demeure par le fait persuadé que le beau musical reflète l'harmonie divine. Notre étonnement de voir Platon préconiser l'imitation disparaît lorsque l'on comprend que cette imitation – *mimesis* – n'a rien avoir avec une copie à contempler. En réalité, selon Platon, l'harmonie musicale agit concrètement sur l'âme : consonance et dynamisme tendent à imprimer à l'âme un ordre et une harmonie, qui vont s'établir alors en effaçant l'éventuelle état d'irrégularité antérieur.

### 3.2. Expérience de la musique comme expérience du beau en soi :

#### 3.2.1 Le beau en soi et les platoniciens

C'est à cause du plaisir qu'il procure que l'homme est attiré par le beau. Il ne s'agit pas de n'importe quel plaisir, mais de celui pur, qui provient du beau en soi. Dans le *Philèbe*, Platon distingue les qualités des plaisirs mélangés et les qualités des plaisirs purs, appelés aussi « émotions esthétiques ». La beauté des sons et de la musique agissant sur le corps et sur l'âme leur imprime cet ordre dans le mouvement appelé rythme qui, par sa simplicité et sa force, entraîne dans la voie du bien. Le philosophe suit ici les conceptions unifiantes qui lui sont contemporaines : l'âme et le corps sont liés et ce qui influence l'un joue inmanquablement sur l'autre.

« le mouvement dynamique de la musique est transmis à l'âme, et le plaisir en résultant caractérise la contemplation du beau éternel dans les réalités sonores » (Moustopoulos, 1959)

Ce mouvement est en fait « une émotion esthétique ». Comment, en passant par l'émotion, le plaisir, accéder au beau éternel ? c'est-à-dire, comment en passant par le sujet l'on peut prétendre atteindre le beau absolu, caractérisé par des critères objectifs ?

Si le plaisir est un moyen d'accéder à l'émotion esthétique, il ne peut en aucun cas s'ériger en critère de jugement. Aucune imitation, en matière d'œuvre d'art ne doit se juger d'après le plaisir. En fait, pour Platon, seul le musicien est susceptible de connaître et reconnaître le beau d'une œuvre musical ; seul il peut définir la nature, l'espèce, la catégorie, la forme de l'œuvre d'art. Le musicien « juge » s'appuie sur la connaissance qu'il a acquise des œuvres anciennes et traditionnelles. Ainsi, seules les œuvres modernes qui sauront imiter le « beau » qui caractérise les œuvres classiques pourront leur disputer le titre de « belles » et mériter les éloges du critique savant.

Si la musique est *mimésis*, imitation du beau en soi, on ne doit pas cependant la confondre avec ce que nous appelons *musique imitative*. Il n'est pas question d'art figuratif, que Platon

condamnait d'ailleurs, comme toutes les copies, qui mènent à l'illusion de la connaissance. Il n'est donc pas question de copier, mais de transposer, en musique, des états d'âme, des sentiments, capables d'imprimer en soi le beau.

La conséquence d'une telle conception, à savoir le rejet des nouveautés dites vulgaires, des innovations techniques, des trouvailles mélodiques et rythmiques, trahit en fait un dédain de la matière, dédain qui perce et se développe pendant des siècles durant.

### 3.2.2 Mépris pour la matière.

Le mépris pour la matière va perdurer jusqu'au 5<sup>ème</sup> siècle ap. J.C. Nous en trouvons des traces chez Boèce, dans le *Institutione Musica*. Il distingue le *trivium* des disciplines littéraires : grammaire, dialectique, rhétorique, du *quadrivium* des disciplines mathématiques : musique, arithmétique, géométrie, astronomie. La musique tient donc une place très importante, encore, dans l'enseignement, dans la formation de l'esprit et de l'âme. La musique, oui, mais les musiciens, compositeurs ou exécutants, interprètes ne sont pas considérés par Boèce comme de vrais musiciens. Ces derniers sont, eux, capables de distinguer le beau en soi dans une œuvre musicale en s'appuyant sur les principes rationnels de la théorie musicale. L'influence des principes pythagoriciens fut donc vivace pendant près de dix siècles.

Une telle vision de l'expérience de la musique, qui exclut l'expérience que peut en avoir le praticien, nous semble étrange ; c'est en fait qu'il ne s'agit pas d'expérience de la musique à proprement parler, mais d'expérience du beau en soi, tout comme, pour les pythagoriciens, il s'agissait d'expérience de l'harmonie divine et universelle.

## 4. CONCLUSION

L'expérience que l'on peut avoir aujourd'hui de la musique grecque antique n'est pas uniquement textuelle. À partir de témoignages, de documents archéologiques, de fresques, il est aussi possible de se faire une idée de la présence de la musique dans la société grecque ; mais il n'existe aucun moyen de faire l'expérience de cette musique, telle qu'elle était alors. Ce que les textes nous en disent, c'est que les musiciens, en tant qu'artisans qui travaillent avec la matière, étaient mal perçus et dénigrés par les théoriciens. Objets de mépris et de dédain, ils l'étaient justement à cause du contact permanent qu'ils entretenaient avec la matière musicale. Leur expérience de la musique en était une, au sens physique, corporel, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Une expérience de tous les sens, éprouvés et mis à l'essai pour la réalisation de quelque chose.

En revanche, l'expérience de la musique dont il a été question plus haut se limitait à celle de l'auditeur, du théoricien qui cherche à comprendre un phénomène, en l'occurrence, le phénomène musical. Comme dans toute construction théorique, le théoricien propose une hypothèse ; il réalise des expériences pour valider ou invalider cette hypothèse. Le fait que cette hypothèse provient nécessairement d'une expérience personnelle (ou du témoignage d'expériences collectives) est précisément ce que la science cherche à rendre non pertinent. Une expérience scientifique qui ne serait pas répétable par tous et accessible à tous serait considérée comme frauduleuse. Il n'en reste pas moins que, en formulant une hypothèse sur un phénomène dont on a fait l'expérience, on oriente l'expérience en question. La réalisation de l'expérience et ses résultats dépendent donc étroitement des hypothèses formulées au préalable. C'est pourquoi l'expérience de la musique pour les Pythagoriciens comme pour Platon, est contrainte par leur hypothèse de départ, leurs objectifs étant de montrer la prééminence des rapports de nombres dans le monde et de chercher quelle musique pouvait illustrer le beau en soi.

Il est vrai que les représentations du monde de Pythagore ou de Platon sont tellement éloignées des nôtres que les hypothèses ou objectifs de départ nous semblent particulièrement forts. Quelques temps après, Aristote et Aristoxène de Tarente, son disciple, reprochèrent d'ailleurs aux platoniciens et harmoniciens cette tendance à réduire l'essence de la musique à ce qu'ils en attendaient dans leur existence. Aristoxène se montre dur et véhément dans sa critique des harmoniciens qui voient des mathématiques partout, là où il n'y a que musique... Quant à Aristote, c'est toute sa conception de *l'expérience* et de la *science* qui, à la différence de celle de Platon et des pythagoriciens, introduit l'expérience sensorielle comme condition de l'expérience scientifique. Un exercice profond et prolongé de l'objet que l'on prétend décrire est nécessaire pour Aristote qui pose alors les premiers fondements de ce que nous appelons maintenant la science expérimentale.

## **5. BIBLIOGRAPHIE**

Arpad Szabo, **Les débuts des mathématiques grecques**, traduction par M. Federspiel, *l'histoire des sciences, textes et études*, PARIS, Librairie philosophique J. VRIN, 1977.

BÉLIS Annie, **Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'harmonique**, Klincksieck, Paris, 1986.

François Lasserre, **Plutarque De la musique**, *textes, traductions et commentaires précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique*, Bibliotheca Helvetica Romana, URS Graf-Verlag, Olten&Lausanne, 1954.

Evanghélos Moustopoulos, **La Musique dans l'œuvre de Platon**, *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, PUF, 1959.

Pierre-Yves Raccah, Séminaire de Sémantique, CERES, Limoges, 2004.

Pierre-Yves Raccah, « *What is an empirical theory of linguistic meaning a theory of?* », dans **Linguistic Diversity and Language Theories**, 2004.

Jacques Siron, **La Partition intérieure**, Jazz, musiques improvisées, Editions Outre mesure Paris, 1992, revue et corrigée en 1994, collection « théories » (*consulté*)

Dominique Pradelle, « *Qu'est-ce qu'une phénoménologie de l'expérience musicale ?* » dans **Les Cahiers de l'IRCAM**, « **Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?** », L'HARMATTAN, 2002.