

FIGARI, Joël. – *Les premiers pythagoriciens et la « catharsis » musicale*. RPhA 2000 18 (2) : 3-32. • L'explication de l'éthique musicale par le mouvement sonore et corporel est une théorie remontant au premier pythagorisme et liée à la *κάθαρσις* religieuse, médicale et artistique. Il ne s'agissait pas, pour les pythagoriciens, de n'effectuer qu'une étude théorique de la musique, mais d'accomplir les sons et mouvements prescrits par la musique et la danse, jusqu'à ce que cela devienne une habitude. C'est au pythagorisme ancien qu'Aristote emprunte sa théorie de la *κάθαρσις*. [71-04740]

LES PREMIERS PYTHAGORICIENS ET LA CATHARSIS MUSICALE¹

5614
FIGARI, J.
2000

La théorie pythagoricienne de la musique est davantage connue comme une acoustique et une harmonique² (fondée sur les mathématiques) que comme une psychologie liée à une écoute effective.

Pourtant, l'écoute de la musique n'est pas, pour les premiers Pythagoriciens, une écoute privée d'oreille. On peut même dire que la *psychologie de l'écoute* s'inscrit chez eux dans la continuité de la *physiologie de l'audition*. Elle diffère ainsi de l'étude proprement harmonique de la musique, qui est plus mathématique que psychologique.

Les harmonies sonores, ayant une efficacité sur l'harmonie psychique et corporelle, ont été conçues par les premiers Pythagoriciens comme des remèdes servant à rétablir certaines harmonies dans le corps ou dans l'âme, de façon à préserver ou à rétablir leur santé ou leur vertu. C'est ici qu'intervient le concept de *catharsis*.

Plusieurs témoignages créditent les premiers Pythagoriciens d'avoir affirmé le rôle cathartique de la musique, aussi bien pour le corps que pour l'âme. Cette théorie ne semble pas originale, puisqu'une théorie de la *catharsis* est également présente chez d'autres Présocratiques ; Aristote en fait la théorie à propos des tragédies de l'époque d'Eschyle et d'Euripide, et il cite souvent Homère en parallèle, comme modèle d'imitation poétique.

¹ Cet article est le fruit d'une thèse de doctorat, dont la soutenance est prévue à l'Université de Paris IV - Sorbonne, déc. 2000.

² Cf. B.L. Van der Waerden (1943) ; W. Burkert (1962-1972) ; L. Zimrod (1997). Toutes les références sont données à la fin de cet article.

Mais il semble possible de retracer quand même une théorie proprement pythagoricienne de la *catharsis*. La purification par la musique intervient ici dans trois domaines différents bien que connexes : la religion, la médecine et l'art.

1. La purification religieuse

La signification religieuse de la *catharsis* est attestée très tôt. Empédocle aurait écrit un ouvrage intitulé *Les purifications* ; la purification consisterait pour l'âme à s'élever à nouveau vers le monde idéal qu'elle connaissait, avant de chuter dans un corps sous l'action de la haine ; se purifier pourrait impliquer de quitter les régions terrestres (B 121), de parvenir à la meilleure réincarnation possible (B 127), de s'initier aux mystères (B 143), de vivre saintement et droitement (B 147) et de s'abstenir de manger certains animaux. Des purifications religieuses semblables apparaissent chez les Pythagoriciens. Héraclite en critique la grossièreté, bien qu'il ne s'oppose pas, au fond, aux rites éleusiens, dionysiaques ou orphiques³. La philosophie des premiers Pythagoriciens s'inscrirait également dans ce cadre religieux : « pour Pythagore, la purification et le salut de l'âme dépendaient non seulement, comme dans les cultes des mystères, de l'initiation et de la pureté rituelle, mais de la philosophie »⁴.

Dans ce contexte, l'un des premiers témoignages sur la *catharsis* musicale pythagoricienne pourrait bien être celui de Platon⁵. Dans le *Cratyle* (405 a sq.), Socrate attribue en effet à Apollon le pouvoir de purifier l'âme et le corps par les moyens connexes de la musique, la divination, la médecine et l'art de l'archer (arc musical ?) :

³ Cf. Guthrie, p. 188 et 475-476.

⁴ Guthrie, p. 205.

⁵ Cf. aussi l'emploi du terme *catharsis* chez Hippocrate, Thucydide, Hérodote, Aristote l'emploie au sens médical dans *De la génération des animaux*, II, 1, 738 a 27.

« Purification, moyens de purifier tant en médecine qu'en divination, infusions soufrées pour les préparations médicinales et pour celle de la divination, tout aussi bien que les bains dans les pratiques de même sorte, aspersion lustrales, tout cela doit posséder une vertu unique, de procurer à l'homme la pureté, et selon le corps, et selon l'âme ».

Il semble donc que l'on ne puisse pas séparer l'usage médical et artistique de la *catharsis* de sa signification religieuse et morale. Cependant, comme Nietzsche nous le rappelle, à Apollon, dieu de la mesure et de la belle apparence, les Présocratiques ajoutaient Dionysos, dieu de la démesure et de l'ivresse. Aussi ne peut-on pas réduire la *catharsis* musicale à la seule introduction d'un *logos* chez la personne rationnelle. La *catharsis* joue au contraire sur tous les tableaux, aussi bien rationnels qu'irrationnels. C'est ainsi que Damon⁶ aurait considéré que même le mode dorien (capable de remplacer un comportement désordonné par un autre mesuré) n'agit pas sur la partie rationnelle de l'âme, mais sur sa partie irrationnelle (*alogos*).

On a donc toutes les raisons de rattacher l'action purificatrice de la musique à celle de la croyance religieuse, qui n'est pas nécessairement rationnelle. Les premiers Pythagoriciens étaient sans doute influencés sur ce point, par leurs liens avec l'orphisme. Comme le remarque P. Boyancé⁷, « si la *catharsis* orphique est conçue, comme devant libérer l'élément dionysiaque de l'élément titanique, auquel il se trouve en nous confondu et par lequel il est comme souillé, il n'est pas surprenant que la joie des fêtes, joie dionysiaque, soit un moyen particulièrement approprié à cette fin. Aristide Quintilien (...) donne comme caractéristique des cultes dionysiaques qu'il s'y opère une purification par le moyen de la musique et des danses ».

Suivant A. Quintilien, cette tradition semble en effet remonter avant Platon, aux « sages de l'ancien temps »⁸ ; c'est donc notamment

⁶ Cf. Galien, *Des dogmes d'Hippocrate et de Platon*, V, 453, éd. Müller (Diels-Kranz : Damon, Irg. A 2 ; Delattre p. 455).

⁷ P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Boccard, Paris, 1937, p. 88-89. Cf. aussi p. 125, référence aux Pythagoriciens.

⁸ Aristide Quintilien, III, 24, 125, 30, in Backer, *Greek musical writings*, p. 526.

aux Pythagoriciens que s'appliquent les remarques qui suivent : « il y a un degré de raison derrière les rites bacchiques et les autres de cette sorte : ils servent à purifier, avec leurs chants et leurs danses et leurs jeux, l'excitation frénétique à laquelle sont devenus sujettes des gens folles, par leur mode de vie, ou simplement par le hasard »⁹.

Dans le *Phédon* enfin, Socrate rappelle au pythagoricien Simmias la nécessité des purifications instituées par les « grands hommes » du passé, afin d'atteindre la tempérance, la justice et le courage (la philosophie apparaissant alors comme le moyen d'une initiation aux mystères). Il rapporte leurs paroles ainsi : « celui qui aura été purifié et initié (...) aura sa résidence auprès des Dieux » ; cette initiation, qui exige une ascèse, n'est pas donnée à tout le monde : « nombreux sont les porteurs de thyrses, et rares, les Bacchants ! »

2. La purification médicale et artistique.

C'est dans ce contexte religieux que s'inscrit l'usage médical de la *catharsis* musicale. La médecine a en effet ses dieux, dont le moindre n'est pas Apollon, patron des Muses, des médecins et des musiciens¹⁰. Elle a aussi ses héros mythologiques, comme le centaure Chiron, qui hérite d'Apollon la connaissance de la médecine, et la transmet à Asclépios, Achille, Héraklès, Jason, etc. Comme le note E. Moutsopoulos, « Chiron, musicien et guérisseur à la fois, maître d'Esculape et d'Achille à qui il a enseigné la lyre et le traitement des blessures, personifie l'alliance de la musique et de l'art de guérir »¹¹.

La liaison des disciplines est confirmée par Jamblique¹², qui affirme que « les sciences que les Pythagoriciens honoraient le plus étaient la musique, la médecine et la divination », et que les Pythagoriciens

préfèrent restaurer l'harmonie du corps plutôt que de pratiquer des opérations chirurgicales ou des cautérisations. La purification est donc davantage une harmonisation qu'une ablation. Le mal n'est pas nécessairement l'intrusion d'un élément étranger dans le corps, mais plutôt la rupture d'un équilibre physiologique. C'est en partie ce qui expliquerait le rôle si important de la musique, qui opère directement sur l'harmonie globale du corps et de l'âme. Les Pythagoriciens auraient préféré une médecine préventive, assurant l'hygiène par l'harmonie, plutôt qu'une médecine curative, risquant de porter atteinte à l'harmonie en voulant supprimer une dysharmonie par le seul moyen de l'ablation. Ce n'est pas en enlevant l'élément d'un mauvais composé que l'on rétablit automatiquement une bonne composition.

Les Néo-platoniciens attestent l'usage médical de la *catharsis* musicale, non seulement chez les Présocratiques, mais chez Pythagore lui-même. Le scolie à l'*Iliade*, X, 391 nous montre le caractère répandu de cette conception : « les Anciens, jusqu'aux pythagoriciens, honoraient la musique du nom de *catharsis* »¹³. Jamblique précise que « Pythagore pratiquait couramment une telle *catharsis* ; c'est le nom qu'il donnait au traitement par la musique »¹⁴. Selon un inédit grec recensé par Cramer, « au dire d'Aristoxène, la médecine servait aux pythagoriciens à la *catharsis* du corps, et la musique à celle de l'âme »¹⁵.

Que l'âme soit corporelle ou non, ce n'est pas nécessairement ce qui importe à la médecine, qui cherche à préserver l'harmonie de l'individu psycho-physique par une bonne hygiène. La purification corporelle et la purification psychique sont étroitement liées, dans un même processus d'harmonisation de l'individu. La musique n'est pas, au départ, une médecine, mais, par analogie avec la médecine, elle remplit une fonction harmonisatrice et donc purificatrice, qui finit par être me-

⁹ Idem, *ibidem*, III, 25, 129 (p. 531).

¹⁰ Cf. *Crayle*, 405 a sq.

¹¹ Moutsopoulos (1959), p. 161.

¹² Jamblique, *Vie pythagorique*, 163-166 (Diels-Kranz : Ecole Pythagoricienne, frg. D 1 ; Delattre p. 592-593).

¹³ Scolie à l'*Iliade*, X, 391 (Diels-Kranz : Ecole pythagoricienne, frg. D 1 ; Delattre p. 594).

¹⁴ Jamblique, *Vie pythagorique*, 110 (Diels-Kranz : Ecole pythagoricienne, frg. D 1 ; Delattre p. 593).

¹⁵ *Inédits grecs*, éd. Cramer, I, 172 (Diels-Kranz : Ecole pythagoricienne, frg. D 1 ; Delattre p. 593).

dicale. Toute discipline peut en fait devenir médicale dans la mesure où elle répond à ce critère de restauration harmonisatrice¹⁶. C'est pourquoi la danse aussi pourrait avoir une fonction médicale dans la mesure où elle exige d'harmoniser le corps et l'âme¹⁷.

Plusieurs témoignages précisent le fonctionnement de cette *catharsis* musicale, que les Pythagoriciens semblent avoir pratiqué eux-mêmes sur des patients. Porphyre prétend ainsi que les chants de Pythagore « remettaient sur pied les malades », et qu'il avait « même pour les maladies corporelles, des airs guérisseurs »¹⁸. Même si ce témoignage néo-platonicien cherche à valoriser outre mesure la personne de Pythagore, il n'y a sans doute pas de raison de douter de l'utilité médicale, à la fois physique et psychiatrique, de la *catharsis* musicale. La médecine pythagoricienne semble avoir réellement fait un usage mesuré et adapté de la musique, dans un processus global de soins impliquant plusieurs sortes de remèdes en fonction de la situation (*kairos*).

Chez les Présocratiques, l'usage de la musique en médecine ne répond pas du tout à des considérations irrationnelles, mais à une démarche méthodique.

Même l'aspect religieux de la *catharsis* musicale est inclus dans une logique de diagnostic. Comme le remarque E. R. Dodds¹⁹, il existait des danses orgiaques qui, accompagnées de musiques orgiaques, formaient les « cures » censées guérir les maladies mentales. Au cours des cures dionysiaques et des cures corybantiques, les malades entraient en transe. Mais « l'épreuve véritable était la réaction du patient à tel ou tel rituel : si les rites d'un dieu X le stimulaient et produisaient une catharsis, cela montrait que son trouble provenait de X ; s'il ne réagissait pas, la cause devait se trouver ailleurs ». Ainsi, « le diagnostic se faisait d'après la réaction du patient à la musique. Et le diagnostic était le problème essentiel, comme dans tous les cas de possession :

une fois que le patient savait quel dieu causait son mal, il pouvait l'apaiser par des sacrifices appropriés ».

Il existait dans plusieurs villes de Grèce une fête biennale destinée à canaliser certaines hystéries collectives en ennuisant les femmes dans la montagne, pour accomplir des rites nocturnes ménadiques : par des danses conduites au son des flûtes et des timbales, on parvenait jusqu'à l'extase et presque l'évanouissement, dans le but ambigu de « provoquer la folie et la guérir »²⁰ à la fois.

On comprend mieux, dans ces conditions, l'éternel débat autour de la *catharsis* aristotélicienne : ce n'est pas seulement en *imitant* sur scène la pitié et la phobie qu'elle purifie les spectateurs de la tragédie²¹, mais c'est justement en *provoquant* ces affections dans leur esprit (à l'image des héros tragiques)²². Aristote le dit très clairement : « quant à ceux qui au moyen du spectacle ne provoquent pas de frayeur mais produisent seulement du monstrueux, ils n'ont rien à voir avec la tragédie ; car il ne faut pas chercher n'importe quel plaisir dans la tragédie, mais celui qui lui est propre » (*Poétique*, 1453 b 8) ; ce plaisir propre est celui de l'imitation, qui définit la tragédie (1449 b 24 sq.), et qui, en s'attachant à la pitié et à la phobie, permet d'éprouver le plaisir particulier de « contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » (1448 b 10).

La purification est donc liée au *mime*,²³ auquel peuvent participer non seulement les acteurs de tragédie, mais aussi leurs auditeurs qui imitent leurs passions, les participants des cures rituelles et, de façon

²⁰ Dodds, op. cit., p. 260.

²¹ Comme le soutient encore Michel Magnien dans sa traduction de la *Poétique* (Livre de Poche, 1990, p. 49), à la suite de l'édition de Dupont-Roc et Lallot (Seuil, 1980, p. 190).

²² J. Moreau, *Aristote et son école* (1962, p. 255) pose correctement le problème, et parle à juste titre d'une esthétisation propre à la poésie (représentation des possibles). La catharsis nous « décharge » de nos émotions en nous les faisant ressentir. Il en ressort une joie purement positive, dont Aristote parle dans *La politique* (VIII).

²³ La *mimesis* n'est pas seulement une *imitation* (représentation objective), mais aussi un *mime* (appropriation subjective par les mouvements).

¹⁶ Cf. réf., note ci-dessus.

¹⁷ Cf. Athénée, *Les Deipnosophistes*, XIV, 628 c (Diels-Kranz : Damon, frg. B 6 ; Delattre p. 458).

¹⁸ Porphyre, *Vie de Pythagore*, 32 sq.

¹⁹ E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Aubier, 1965, p. 85.

plus large, toute personne qui imite une certaine disposition corporelle ou morale par l'action de l'harmonie musicale sur son corps.

Outre ses manifestations religieuses et artistiques, la purification par la musique était étroitement combinée avec l'action proprement médicale, au cours d'un processus de recherche diagnostique et de remédiation²⁴. C'est ici que se révèle un usage *psychiatrique* de la musique, qui vient en complément des moyens médicaux habituels, de façon à *mieux* rétablir ou préserver l'harmonie psycho-physique. Il semble possible de reconstituer la visite d'un médecin pythagoricien chez son patient dysharmonieux en plusieurs étapes.

Tout d'abord, il essaie des airs guérisseurs, dont l'efficacité sur le corps est connue²⁵. Les Présocratiques (naïvement ou scientifiquement ?) croyaient à l'efficacité de la musique contre les maladies corporelles les plus graves : Démocrite aurait ainsi prétendu, selon Aulu-Gelle, que des airs d'*aulos* savamment modulés pouvaient guérir « de très nombreux cas de maladies humaines », et notamment les « morsures de vipères »²⁶. Homère parle même d'arrêter par la musique le sang qui s'écoule d'une blessure (*Odyssée*, XIX, 457).

Ensuite, il se peut que la musique ne réussisse pas, comme la drogue magique d'Hélène, à « donner l'oubli de tous les maux » (*Odyssée*, IV, 221). A ce moment-là entre en jeu sa fonction psychiatrique, qui permet de « calmer douleur et colère » (*ibid.*, 222) et de restaurer l'harmonie de l'âme.

Une fois calmée la douleur du patient, il ne reste plus qu'à administrer les remèdes médicaux nécessaires au corps et, en dernier recours, à pratiquer les opérations chirurgicales nécessaires.

La musique serait donc, dans un premier temps, un remède à part entière, puis, dans la poursuite du diagnostic et du soin, l'auxiliaire précieux de la pratique médicale.

Il semble en effet que, chez les Présocratiques, le discours médical

²⁴ Jamblique, *Vie pythagorique*, 110 (Diels-Kranz : École pythagoricienne, frg. D 1 ; Delattre p. 593).

²⁵ Cf. Porphyre, *supra*.

²⁶ Démocrite, frg. B 307.

soit lié à la musique, conçue comme adjuvant thérapeutique. C'est ce qui explique l'usage rhétorique de la musique, comme moyen de convaincre le patient et de lui faire accepter les remèdes et les soins.

3. Musique, rhétorique et médecine

C.J. de Vogel (1966) a clairement montré le rôle de Pythagore dans le développement de la rhétorique²⁷ et de la médecine²⁸. En partant de ses analyses, nous voudrions montrer que la musique permet d'établir un lien entre ces deux chapitres.

Il semble possible, en effet, de comprendre le rôle médical de la musique chez les Pythagoriciens, en liaison avec la rhétorique chez Empédocle et Gorgias.

1. Pythagore médecin et l'idée d'harmonie. Comme le montre C.J. de Vogel, il est fort probable que Pythagore lui-même ait pratiqué la médecine²⁹ (*iatrikè*). Il aurait préféré, comme Platon, une médecine non agressive, visant la restauration de l'harmonie corporelle, ce qui l'aurait conduit à rejeter autant que possible la chirurgie, la cauterisation, l'euthanasie³⁰ et l'avortement (pratiques courantes dans la médecine présocratique), ainsi qu'à privilégier l'hygiène préventive et la sobriété, notamment dans l'éducation apportée aux enfants.

Justement parce que le concept d'harmonie est lié à celui d'hygiène, il nous semble possible de rapprocher du premier pythagorisme les témoignages convergents réunis par de Vogel³¹. Alexandre Polyhistor définit en effet la santé³² comme harmonie (*harmonia*) et comme hygiène.

²⁷ C.J. de Vogel (1966), p. 218-231.

²⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 232-244.

²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 233, avec les références données dans la note 2. On remarquera aussi que le respect du silence, précepte de la secte pythagoricienne, est une règle déontologique des médecins.

³⁰ Cf. la condamnation du suicide chez Philolaos.

³¹ *Ibidem*, p. 243-244.

³² Diogène Laërce, VIII, 33-35.

c'est-à-dire comme permanence de la forme corporelle (*hygieian tèn tou eidèos diamonèn*). Il n'y a pas de raison de refuser à ce témoignage son caractère pythagoricien, sous prétexte qu'il est tardif³³.

On peut très bien le rapprocher aussi de la définition de la santé corporelle donnée par Socrate dans le *Gorgias* (504 c) : dans le corps, la bonne santé et la vigueur sont « l'état qui résulte de l'ordre (*taxis*) et de l'arrangement (*cosmos*) » (dans l'âme, il s'agit de la loi, de la justice et de la tempérance). Stobée nous rapporte une définition approchante chez Alcméon : « c'est l'équilibre (*isonomia*) des puissances (*dynamèon*), comme l'humide et le sec, le froid et le chaud, l'amertume et la douceur, etc., qui produit et conserve la bonne santé », qui est le « mélange harmonieux des qualités » (*tèn hygieian tèn sumetron tòn poiòn kràsin*)³⁴. On retrouve ici la définition de la santé par l'harmonie des opposés. Dans le *Gorgias*, Socrate semble supposer cette définition pour la santé corporelle, et il rapproche en tout cas la médecine de la gymnastique et de la rhétorique : le bon orateur est celui qui saura introduire la santé dans l'âme, comme le médecin l'introduit dans le corps. Chez les premiers Pythagoriciens, les deux sont étroitement liées.

2. *Pythagore, Empédocle, Gorgias : tradition de l'usage médical de la rhétorique.* Parallèlement à la médecine, les premiers Pythagoriciens se sont intéressés de très près à la rhétorique. Comme le montre De Vogel, « nous ne pouvons dire avec certitude à quelle date précise la rhétorique a commencé à être étudiée comme *technè* parmi les Pythagoriciens. Peut-être était-ce au 5^e siècle avant Gorgias, peut-être même dans la première moitié du 5^e siècle, si bien qu'Empédocle pourrait être venu de cette école »³⁵.

³³ Comme le fait De Vogel sans justification (p. 244). Il soutient également sans preuves (p. 165) que la santé est recouvrée grâce à une contemplation de l'harmonie des astres. Cette conception, dont on ne voit pas la nécessité, semble peu probante ; nous allons en revanche aborder une explication naturelle de la santé au sein d'un processus médical, où elle reçoit une définition avant tout corporelle.

³⁴ Alcméon, frg. B4.

³⁵ De Vogel, *op. cit.*, p. 230-231.

Gorgias est l'élève d'Empédocle, qui est connu à la fois comme l'inventeur de la rhétorique (*rhetor aristos*) et comme médecin (*iatrias*)³⁶, et qui est lui-même l'élève des Pythagoriciens. C'est pourquoi De Vogel conclut à juste titre : « Puisqu'Empédocle était traditionnellement regardé comme élève de Pythagore, et qu'il était connu dans la *Magna Graecia* que Pythagore lui-même apparaissait comme un orateur devant le peuple, on pourrait dire qu'Empédocle avait appris [la rhétorique] de Pythagore, et que c'est Pythagore, en fait, qui marque le début de l'histoire de la rhétorique »³⁷.

Dans ces conditions, l'usage médical de la rhétorique qui apparaît notamment chez Gorgias pourrait bien être issu de Pythagore. Pythagore semble d'ailleurs s'inscrire dans une tradition rhétorique qui remonte à Homère et Hésiode. Jamblique reconnaît en effet aux premiers Pythagoriciens l'utilisation médicale de la lecture (ou « incantation » *époude*) d'Hésiode et d'Homère, « pour restaurer l'harmonie des âmes »³⁸. Le portrait légendaire de Pythagore par Porphyre³⁹ pourrait donc bien être très proche de la réalité, quand il présente Pythagore comme un médecin-chanteur, attendant ses amis malades (et peut-être ses clients) à un seuil de sa porte, dans un lieu calme, et faisant un usage médical de la musique, de la récitation chantée d'Homère et d'Hésiode (afin d'« adoucir l'âme »), et de l'« incantation magique » (*magia epaide*) capable de guérir les maladies physiques et psychiques, de faire oublier la peine, de calmer la colère, de chasser les désirs désordonnés.

4. La musique comme adjuvant thérapeutique

Il semble possible, dans ces conditions, de rattacher au premier pythagorisme les témoignages qui nous montrent Gorgias faire un usage

³⁶ Diogène Laërce, VIII, 57-58.

³⁷ De Vogel, *op. cit.*, p. 231.

³⁸ Jamblique, *Vie pythagorique*, 163-166 (Diels-Kranz : *École Pythagoricienne*, frg. D 1 ; Delattre p. 592-593).

³⁹ Porphyre (V. P. 32-33).

médical de la rhétorique, si l'on veut bien admettre que la rhétorique ne peut pas être séparée de la musique et de la poésie (Homère et Hésiode).

Le chant est, pour les Présocratiques, très proche de la parole, et la parole est un instrument de persuasion indispensable pour les médecins, quand ils rencontrent des patients rétifs. Une anecdote de Gorgias, que rapporte Platon, révèle que la parole est absolument nécessaire, dans certains cas, à l'administration des soins : Gorgias raconte en effet : « Il m'est souvent arrivé d'aller, avec mon frère ou avec d'autres médecins, chez des malades qui ne voulaient pas boire le remède ou se prêter au médecin pour une incision ou une cautérisation ; alors que le médecin ne pouvait les convaincre, j'y parvenais en utilisant seulement la rhétorique » (*Gorgias*, 456 b).

La rhétorique, chez les Présocratiques, utilisait tout autant les figures du discours que celles de la musique et du théâtre. Il est donc possible que la musique fût pour eux un moyen de conjurer la peur du patient, de façon à lui faire accepter des soins douloureux. Dans son *Éloge d'Hélène*, Gorgias analyse l'efficacité psychiatrique du discours poétique en des termes qui préfigurent étonnamment la *catharsis* musicale aristotélicienne :

« Le discours est un tyran très puissant ; cet élément matériel d'une extrême petitesse et totalement invisible porte à leur plénitude les œuvres divines : car la parole peut faire cesser la peur, dissiper le chagrin, exciter la joie, accroître la pitié. Comment ? C'est à l'opinion des auditeurs qu'il me faut le montrer. Je considère que toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la mesure, telle est ma définition. Par elle, les auditeurs sont envahis du frisson de la crainte, ou pénétrés de cette pitié qui arrache les larmes ou de ce regret qui éveille la douleur, lorsque sont évoqués les heurs et les malheurs que connaissent les autres dans leurs entreprises ; le discours provoque dans l'âme une affection qui lui est propre. Mais ce n'est pas tout ! Je dois maintenant passer à d'autres arguments.

Les incantations enthousiastes nous procurent du plaisir par l'effet des paroles, et chassent le chagrin. C'est que la force de l'incantation, dans l'âme, se mêle à l'opinion, la charme, la persuade et, par sa magie, change ses dispositions (...).

Il existe une analogie entre la puissance du discours à l'égard de l'ordonnance de l'âme et l'ordonnance des drogues à l'égard de la nature des corps. De même que certaines drogues évacuent certaines humeurs, et d'autres drogues, d'autres humeurs, que les unes font naître la maladie, les autres la vie, de même il y a des discours qui affligent, d'autres qui enhardissent leurs auditeurs, et d'autres qui, avec l'aide maligne de Persuasion, mettent l'âme dans la dépendance de leur drogue et de leur magie »⁴⁰

L'efficacité psychiatrique du discours poétique serait ainsi liée à son caractère mesuré et musical, qui permettrait de réveiller certaines affections dans l'âme du patient (supposée matérielle comme le discours) et, en les réveillant, de les purger. Aristote hériterait ainsi d'une longue tradition présocratique en décrivant l'effet cathartique de la tragédie (*La poétique*), en évoquant la musique comme une « médication de la peine due aux dures besognes » (*Politique*, 1339 b 16), en précisant sa capacité à modifier les dispositions éthiques grâce à une imitation produite dans l'âme (1340 a 20 sq.) et en distinguant les mélodies *éthiques*, *actives* et *enthousiasmantes* (1341 b 34). Les trois types de mélodies peuvent avoir un usage médical, de même que le discours rythmé chez Gorgias. Les « incantations enthousiastes » de Gorgias rejoignent les « mélodies enthousiastes » d'Aristote : les entendre pour en d'être « habité par le dieu » (suivant l'étymologie), c'est à-dire de recevoir un remède et de trouver ou retrouver une harmonie pour le corps et pour l'âme.

On pourrait donc lire comme un témoignage présocratique, voire pythagoricien, la conclusion d'Aristote sur le rôle purificateur de la musique, dans sa liaison avec la poésie et le théâtre :

« La passion qui assaille impétueusement certaines âmes se rencontre dans toutes, mais avec une différence de moins et de plus, ainsi la pitié, la crainte et aussi l'enthousiasme. En effet, certains sont assédés par ce mouvement, mais nous voyons que quand ces gens ont re-

⁴⁰ Diels-Kranz : Gorgias, frg. B 11, §§ 8-14, trad. Delattre.

cours aux mélodies qui jettent l'âme hors d'elle-même, ils sont ramonés, du fait des mélodies sacrées, à leur état normal, comme s'ils avaient pris un remède et subi une purification. C'est donc la même chose que doivent subir ceux qui sont pleins de pitié aussi bien que ceux qui sont remplis de crainte, et d'une manière générale tous ceux qui subissent une passion et tous les autres dans la mesure où chacun a sa part dans de telles passions, et pour tous il advient une certaine purification, c'est-à-dire un soulagement accompagné de plaisir »⁴¹

La comparaison de la musique avec un remède médical n'est pas purement extérieure, mais elle signifie précisément que la musique a un pouvoir cathartique réel dans le domaine psychiatrique. Aristote pourrait donc bien conseiller le spectacle musical, religieux ou profane, comme médecine préventive.

Gorgias et Aristote nous révéleraient ainsi chez les premiers Pythagoriciens une liaison profonde entre la rhétorique, la musique et la médecine.

La musique a une efficacité psychiatrique immédiate, à condition d'être utilisée suivant une codification précise (comme les médicaments), en fonction du type de mélodie ou de rythme, et en fonction du trouble psychique du patient. « Dans le cas de certaines maladies de l'âme, [les Pythagoriciens] recouraient aux incantations. Ils prêtaient d'ailleurs à la musique de grands pouvoirs sur la santé (*hygeia*), à condition qu'on en usât selon les modes (*tropoi*) convenables⁴². Ils ne négligeaient pas non plus la lecture de passages choisis tant d'Homère que d'Hésiode, pour restaurer l'harmonie des âmes »⁴³. Elle a de plus l'utilité non négligeable d'un adjuvant thérapeutique pour les soins médicaux lourds et difficiles, où elle joue le rôle d'un instrument de persuasion et d'un médicament calmant, antalgique, antiphobique, anesthésique.

⁴¹ Aristote, *Les politiques*, VIII, 7, 1341 a 5-15, trad. Pellegrin.

⁴² Théophraste aurait repris cette conception dans un traité *De la musique* en trois livres, cf. l'édition de ses œuvres par F. Wimmer, Paris, 1966, p. 425.

⁴³ Amblique, V.P. 164 ; DK : Ecole Pyth., D 1.

C'est sans doute dans ce cadre médical qu'il faut comprendre l'efficacité éthique de la musique, capable selon les premiers Pythagoriciens d'influencer et de modifier les comportements humains.

5. L'efficacité éthique de la musique

L'action thérapeutique de la musique sur l'âme et, par là, sur le corps, nous permet de comprendre également son effet psychologique sur l'individu en général, et pas seulement sur le malade. La musique agit sur les dispositions psychologiques, modifie ce que l'individu ressent et le pousse à certains comportements et à certains actes.

L'harmonie musicale peut induire un *éthos* particulier chez l'individu à partir du moment où, par sa propre forme (*eidos*), elle imite elle-même parfaitement cet *éthos* (d'où l'importance du talent artistique), et parvient à s'insinuer dans le corps par les pores appropriés. A ce moment là seulement elle est entendue, et, en occupant de plus en plus l'intérieur du corps - tout à l'écoute -, elle se répand en lui jusqu'à en faire partie intégrante, au sens où le mouvement sonore extérieur finit par mettre en branle les parties essentielles de l'organisme, et à modifier par là la tension harmonieuse du corps par l'âme.

Il est important de remarquer ici que ce n'est pas nécessairement par une compréhension intellectuelle que l'harmonie influence l'individu, mais aussi et surtout par son action physiologique, qui provoque des mouvements corporels particuliers.

Le témoignage de Galien sur Damon⁴⁴ le confirme : lorsque l'aulète passe du trope phrygien au dorien, c'est la folie, le transport, le mouvement heurté des jeunes gens qui cesse, mais cela ne signifie pas qu'ils se soient mis à raisonner : « visiblement ils n'apprennent rien auprès de l'aulématique quant aux opinions de leur faculté rationnelle, mais puisque la partie affective de leur âme est irrationnelle, ils sont réveillés et calmés au moyen de mouvements irrationnels ».

⁴⁴ Cf. Galien, *Des dogmes d'Hippocrate et de Platon*, V, 453, éd. Müller (Diels-Kranz : Damon, frg. A 2 ; Delattre p. 455).

Autrement dit, le trope phrygien est l'imitation de l'irrationnel et, quand l'aulète en joue, elle insinue chez ses auditeurs un sentiment irrationnel qui chasse les autres sentiments ; c'est alors une *mimêsis* négative qui s'opère ; mais quand elle joue ensuite du dorien, elle leur fait ressentir de façon inconsciente leur caractère irrationnel, qui est alors purgé de leurs mouvements ; c'est ainsi une *catharsis* positive qui s'opère. Le trope dorien ne se contente pas d'imiter un comportement mesuré, que des ivrognes ne pourraient même pas entendre, il imite au contraire un comportement démesuré, mais cherche à faire éprouver de la pitié ou de la phobie pour ce caractère. L'efficacité du dorien vient de ce qu'il *imite* un comportement démesuré, et qu'il *fait imiter* la phobie et la pitié par les auditeurs.

Le témoignage de Boèce sur Pythagore⁴⁵, qui tempère l'âme fureuse d'un adolescent, va exactement dans le même sens. Le plus important n'est pas d'attribuer ces anecdotes à Pythagore, à Damon ou à quelque autre sectateur pythagoricien, mais de reconnaître leur parfaite convergence avec l'idée pythagoricienne de *catharsis*, encore présente chez Aristote.

Outre les témoignages de Galien et de Boèce, nous trouvons également chez Athénée⁴⁶ une confirmation du fait que la musique et la danse influencent le caractère de l'âme en lui imprimant un certain *mouvement*. L'idée d'un effet irrationnel de la musique sur les mouvements et le comportement apparaît également dans l'utilisation de la crécelle d'Archytas pour calmer les enfants⁴⁷.

Les notions de *catharsis*, de *mimêsis* et de *kinêsis* sont donc étroitement liées dans le domaine musical. En effet, le musicien est obligé de créer un *mouvement sonore* particulier pour imiter un caractère, puis il provoque une imitation de ce caractère par l'auditeur en stimulant chez lui des *mouvements de mime* (résultant de la propagation sonore). Dans le cas d'une mélodie enthousiasmante, l'âme est *transportée* par un dieu ;

⁴⁵ Damon, frg. A 2.

⁴⁶ Damon, frg. B 6.

⁴⁷ Archytas, frg. A 2 et A 10.

dans le cas d'une mélodie active, le corps est *poussé à l'action* ; dans le cas d'une mélodie éthique, la disposition du caractère est *altérée*.

Il est donc globalement possible de parler d'une efficacité « éthique » de la musique chez les Pythagoriciens. La notion d'*êthos* est en effet assez large : *to êthos* signifie originellement *coutume, usage, habitude*, ce qui peut désigner dans l'art des sons à la fois une pensée, un son, une valeur, un style (mélodie, harmonie, rythme, trope, nome...), un geste, un intervalle... en réalité, toute figure susceptible d'arriver à la conscience, à la perception ou à l'action, par nature liée dans un processus physiologique unique. L'*êthos* est en quelque sorte une disposition ou habitude, qui devient inhérente à l'âme ou au corps grâce à un mouvement d'intégration passant par l'écoute.

C'est pourquoi la notion d'*êthos* finit par désigner un comportement humain, et le caractère de ce comportement. Elle est donc étroitement liée à l'idée d'action ou de mouvement. Ce qui veut dire que chez les Pythagoriciens, l'éthique musicale est à rapprocher de l'acoustique et de la physiologie de l'audition.

La modification de la disposition harmonieuse du corps et de son action est toujours un processus dynamique, qui réagence ce qui est déjà agencé, et crée par cette modification un mouvement. De sorte qu'il ne faut pas réduire l'efficacité éthique de la musique à la seule imitation d'une harmonie musicale par l'âme. Comme si l'âme pouvait, magiquement, reproduire une représentation fidèle de l'harmonie sonore sans avoir été touchée, d'abord, par son mouvement ! Cette explication « théorique » de l'imitation éthique ne tient pas debout par rapport à l'explication physiologique. Il faut renoncer aux innombrables commentaires qui expliquent la modification éthique de l'âme par une imitation quasi-picturale d'un *êthos*, lui-même représenté picturalement par une *harmonie*, elle-même réduite à son expression mathématique.

C'est ce que confirme justement Aristide Quintilien au sujet de Damon⁴⁸ : ce ne sont pas seulement les harmonies qui façonnent le caractère, mais aussi les mélodies, paroles, chants, intervalles, tropes... bref,

⁴⁸ Damon, frg. B 7.

tous les sons possibles, et tous les éléments concevables pour une composition musicale. Le plus important est d'administrer à chacun l'élément musical qui lui convient, de façon à exagérer en lui un *éthos* : le caractère adapté (*kairos*, *petteia*) de ce processus dynamique est la condition de son succès, comme le montre la remarque prêtée par A. Quintilien à Damon : « selon l'éthos de chaque âme, il y a une harmonie qui lui est utile »⁴⁹. Cela vaut évidemment pour les tropes⁵⁰ et pour les rythmes⁵¹, dont Damon était également spécialiste.

Il est donc vraisemblable que l'explication de l'éthique musicale par le mouvement sonore et corporel soit une théorie remontant au premier pythagorisme, et qu'elle soit étroitement liée avec la *catharsis* religieuse, médicale et artistique. Dans ces conditions, il reste à déterminer par quels *moyens* la musique peut opérer cette purification et ce façonnement de l'*éthos*.

6. Le façonnement de l'éthos par la musique

Aristote pourrait bien avoir été influencé par Damon lorsqu'il dit que "c'est dans les mélodies elles-mêmes que sont les imitations des dispositions éthiques (*μιμήματα τῶν ἠθῶν*)"⁵². Comme le montre G. Romeyer Dherbey⁵³, cela signifie que les arts liés à la vue et au toucher, comme la peinture ou la sculpture, ne peuvent fournir au maximum que des *signes ressemblants* (*σικεῖα*) des dispositions éthiques, tandis que la musique, liée à l'ouïe, est la seule à contenir des *équivalents* d'*éthos* (*ὁμοίωμα*), qui provoquent un *mime* de ces dispositions dans l'âme de l'auditeur⁵⁴.

La liaison entre l'éthique et la musique, effectuée par Aristote à la

suite de Platon, est un héritage pythagoricien⁵⁵. Ainsi, quand il parle d'utiliser les harmonies *éthiques* pour l'éducation, mais les harmonies *actives* et *enthousiasmantes* pour les situations où l'on écoute les autres jouer, il se réfère aux "philosophes" qui se servent de ces types de mélodies et en sont les "experts"⁵⁶ : on peut légitimement supposer qu'Aristote renvoie ici, comme Socrate⁵⁷, à l'expertise axiologique de Damon⁵⁸.

Par conséquent, toutes les harmonies auraient le pouvoir de susciter un *éthos* dans l'âme des auditeurs, mais seules certaines façonneraient un *éthos* utile à l'éducation. En particulier, l'harmonie dorienne est reconnue par "tous" comme utile à former le courage des jeunes gens, et il faut également admettre "toute autre harmonie qu'approuveraient pour nous ceux qui ont part à l'étude philosophique et à l'éducation musicale" (1342 a 31-32). La musique détient donc bien un pouvoir éducatif, parce qu'elle permet de former l'*éthos*, non seulement des enfants et des jeunes gens, mais aussi de tout homme qui aurait besoin d'être informé par un nouveau comportement.

Aristote semble ainsi traduire une conception pythagoricienne quand il commente le rôle de la crèche d'Archytas de la façon suivante⁵⁹ : parce qu'ils ne savent pas rester en repos, "cette crèche est appropriée aux petits enfants qui ne parlent pas encore, et l'éducation est une crèche pour les jeunes gens plus âgés" (1340 b 25-31). Par contre, l'usage de l'*aulos* aurait été proscrit par les "anciens" dans l'éducation des "jeunes gens" et des "hommes libres", parce qu'il "empêche de recourir au langage" (1341 a 18-27) : pour l'enfant qui sait déjà parler, c'est plutôt en chantant et en jouant de la cithare, nous dit Damon, qu'il pourra nous montrer des signes extérieurs irréfutables (*σημειώματα*) de sa disposition éthique.

⁴⁹ Damon, frg. B 7.

⁵⁰ Damon, frg. B 10.

⁵¹ Damon, frg. B 9.

⁵² Aristote, *Politique*, VIII, 5, 1340 a 40.

⁵³ G. Romeyer Dherbey, 1993, p. 75-78.

⁵⁴ G. Romeyer Dherbey, *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 74-78.

⁵⁶ Aristote, *Politique*, VIII, 7, 1341 b 33 - 1342 a 4.

⁵⁷ Aristote se réfère explicitement (1342 a 34) aux conceptions de Socrate dans la *République*.

⁵⁸ G. Romeyer Dherbey, *ibid.*, p. 76.

⁵⁹ Archytas, frg. A 2 et A 10.

Le pouvoir formateur de la musique doit donc être utilisé à bon escient, en particulier en fonction de la valeur de chaque harmonie et de chaque instrument, ainsi que de l'âge de la personne à former. L'éthique musicale pythagoricienne, dont Platon et Aristote ont hérité, est essentiellement une axiologie, un discours raisonné de classification des éléments musicaux en fonction de leur pouvoir éducatif réel. Ce n'est pas un hasard, dans ces conditions, que Nicías loue la capacité de Damon à discuter avec les jeunes gens "sur le caractère valable (τὸν ἄξιον) de tout ce que tu voudras"⁶⁰ : l'éducation doit enseigner non seulement la vertu en général, mais aussi le rapport des différents éléments musicaux aux vertus nécessaires.

7. Développement et manifestation de l'éthos

Les pouvoirs formateurs particuliers aux sons musicaux sont, de la sorte, reliés à une exigence plus générale de l'éducation : celle de pousser l'homme à manifester par ses actes et par sa parole la présence d'une vertu ou d'une disposition éthique en lui.

La musique est ici un art privilégié, en ce qu'elle donne un signe extérieur certain de la vertu : à partir du moment où le son s'extériorise dans le chant ou dans l'instrument, l'éthos qu'il *exprime*, au sens premier du terme, se manifeste de manière certaine.

La liaison entre l'éthos et sa manifestation sonore est un critère de réussite de l'éducation. Car les "sons de la mélodie continue", nous dit Damon⁶¹, poussent l'éthos "hors des profondeurs internes" : s'il était inexistant, il est créé et façonné (πλάττουσι... ἡθεῖς) de toute pièce par la musique ; s'il était caché, la musique le "fait sortir" et l'exagère (ἐξάγουσιν).

La musique (harmonie, rythme, mélodie) a donc, littéralement, un pouvoir *poétique* qui lui permet de créer des formes particulières de

caractère ou de comportement chez l'auditeur. Damon le dit clairement⁶² : de tous les arts, c'est la musique qui "crée la disposition la plus harmonique et la plus rythmique" (τὴν ἑστὴν πρὸς αἴσθησιν ἁρμονικωτέραν καὶ ῥυθμικωτέραν), et par cette "création" se "manifeste" (ἐμφανίζονται) la vertu (ἀρετή) sous ses trois aspects cardinaux : le courage, le bon sens et la justice⁶³.

De ce point de vue, l'art le plus proche de la musique est, selon Damon, la danse. Certes, elle ne manifeste pas l'éthos par le mouvement de la voix (harmonie), mais par le mouvement du corps (rythme). Mais, malgré cette différence, elle est comme le chant une manifestation évidente de la disposition interne de l'individu : celui qui n'est pas "rythmé" intérieurement de façon harmonieuse a de ce fait une mauvaise "disposition" éthique, et les mouvements extérieurs qu'il accomplira seront nécessairement arythmiques et dysharmonieux. Tel est le cas, par exemple, des jeunes gens enivrés que Damon aurait calmés en faisant jouer du dorien à l'aulos : alors qu'ils étaient en train d'accomplir "certaines folies" dans un "mouvement heurté", les voilà calmés et ramenés à la raison⁶⁴.

C'est pourquoi Damon rapproche la danse du chant⁶⁵ : ces deux manifestations externes de l'éthos sont produites par la même cause qui est le mouvement interne de l'âme ; si celui-ci est "franc et beau" la forme de la danse ou du chant lui sera identique. Mais il est impossible qu'un beau chant ou une belle danse corresponde à une âme laide. Le danseur et le chanteur se révèlent tout entiers dans leur mouvement (corporel ou vocal), qui est le mime exact de leur état d'âme. Cette mise à nu des profondeurs internes est l'un des moyens indispensables de l'éducation, et le seul critère de son aboutissement.

Mais ce que Damon met ici en valeur, il n'est sans doute pas le seul pythagoricien à l'avoir dit. Une anecdote semblable à celle de Damon

⁶² Damon, frg. B 4.

⁶³ Damon, frg. B 4.

⁶⁴ Damon, frg. A 8.

⁶⁵ Damon, frg. B 6.

⁶⁰ Damon, frg. A 1.

⁶¹ Damon, frg. B 7.

calmant les ivrognes est attribuée par Boèce à Pythagore⁶⁶. Lorsque Clinias “se calme” lui-même avec sa lyre, donc certainement en chantant, c’est pour combattre une mauvaise disposition éthique accompagnée d’une “agitation intérieure”⁶⁷.

De plus, l’argument du rythme (de la danse ou du chant) nous rappelle la liaison du pythagorisme avec un atomisme sans doute très ancien. Et ce n’est sans doute pas un hasard si Démocrite formule à ce sujet des propositions de type pythagoricien, qu’il semble hériter d’une période encore antérieure à celle de Socrate :

“Si nous permettons aux enfants de ne pas s’extérioriser en se donnant du mal, ils n’apprendront ni la lecture et l’écriture, ni la musique, ni la compétition sportive, ni ce qui par-dessus tout renferme la vertu, à savoir le respect. Car c’est bien de tout cela que naît le respect” (frg. B 179).

“Nature et éducation sont choses très voisines. Car il est vrai que l’éducation transforme l’homme, et cette transformation confère à l’homme sa nature” (frg. B 33)⁶⁸.

Démocrite présente ces assertions comme des évidences dont il n’est pas l’inventeur, et qui seraient susceptibles d’un large consensus (“c’est bien de tout cela...” ; “il est vrai que...”). Il en ressort que la musique nécessite de la part de l’enfant un effort d’extériorisation de ses dispositions éthiques, et qu’à cette école d’écoute et de vertu vocale et gymnique, il apprend en même temps à se comporter harmonieusement et à respecter les autres.

Comme le montre P. Sauvanet⁶⁹, la transformation opérée par l’éducation joue, chez Démocrite, sur la notion de rythme. Former l’homme n’est rien d’autre que de “façonner”, comme dirait Damon, un nouveau *éthos* : c’est-à-dire, en suivant le vocabulaire atomiste, de créer un nouveau rythme dans la disposition éthique de l’auditeur. Le change-

ment de forme de l’individu se manifeste dans sa progression rythmique. Comme le dit P. Sauvanet, “seul l’homme ainsi transformé, ainsi ‘rythmé’, est pleinement homme”⁷⁰.

8. Le rôle formateur de la pratique musicale

Le rôle de la musique dans la formation de l’homme n’est donc pas secondaire et superflu, mais fondamental et essentiel, à partir du moment où, sans elle, l’homme ne saurait acquérir les dispositions éthiques qui font son humanité et qui lui permettent de vivre en société. En tant que formatrice de dispositions et de mouvements harmonieux, la musique est le moyen éducatif par excellence, et le paradigme de toute formation continue.

Mais par le mot de “musique” il faut bien entendre, comme nous venons de le voir, la pratique du chant, des instruments et de la danse. Sans cette pratique, l’éducation se priverait de ses moyens essentiels et irremplaçables de formation éthique, car elle ne pourrait pas influencer les mouvements du corps et de la voix conjointement à ceux de l’âme. Une vertu purement intérieure n’est rien. La seule vraie vertu est celle qui se manifeste dans nos actes de façon certaine : c’est ce que mettent en évidence la musique et la danse.

On ne saurait donc admettre que les premiers Pythagoriciens faussent reposer l’éducation musicale uniquement sur l’harmonique ou les mathématiques : il s’agit là d’une interprétation stéréotypée qui ne résiste pas à la lecture des textes anciens. Elle se fonde le plus souvent sur un préjugé en faveur de la dialectique socratique, censée être supérieure à la métaphysique pythagoricienne du nombre conçu comme cause naturelle. C’est ainsi qu’E. Moutsopoulos réduit l’enseignement musical des Pythagoriciens à une “initiation” orphique, revenant à “transmettre”, purement et simplement, le secret de la Tétraktys et de la fonction cathartique de la musique⁷¹.

⁶⁶ Damon, frg. A 8.

⁶⁷ Clinias, frg. 4.

⁶⁸ Nous suivons la traduction de D. Delattre (p. 861 et 891).

⁶⁹ P. Sauvanet (1999), p. 46-50.

⁷⁰ P. Sauvanet, *ibid.*, p. 48.

⁷¹ E. Moutsopoulos (1959), p. 171-174.

En réalité, la dialectique est certes une partie importante de l'harmonique et de la rythmique. Mais, bien qu'elle soit très importante pour la formation théorique de l'homme, elle s'avère insuffisante pour sa formation sensible, et très insuffisante pour sa formation éthique. Celle-ci passe nécessairement, pour les premiers Pythagoriciens, par une pratique effective du chant et des instruments, en vue d'acquérir par le mouvement vocal et corporel les habitudes qui fondent une existence morale. C'est particulièrement le cas pour les enfants, qui manquent encore de "rythme" éthique.

L'expression latine "éducation musicale" ne correspond pas bien à cette pédagogie pythagoricienne, car elle évoque l'idée d'un cursus, au terme duquel l'homme deviendrait docte et adulte, en passant non seulement par la connaissance de la musique, mais aussi par d'autres connaissances non musicales. C'est en fait l'idée du *quadrivium*, que Boèce formula à partir d'un résumé de l'*Introduction arithmétique* de Nicomaque. Il s'agit d'un ensemble de disciplines fondées sur la valeur ontologique du nombre : géométrie, arithmétique, musique, astronomie. Boèce valorise ces disciplines théoriques et méprise par ailleurs le jugement de l'oreille et l'actualisation pratique de la musique. Cet idéal néoplatonicien de formation théorique ne correspond pas à la formation esthétique et pratique exigée par le pythagorisme.

Pour les premiers Pythagoriciens, il vaudrait mieux parler d'une "anagogie", ou d'une "formation permanente par la musique", plutôt que d'une "pédagogie musicale". Car la musique n'est pas seulement *une discipline parmi d'autres*, utile à la conduite des enfants vers l'âge mûr, mais elle est *le moyen essentiel* de la formation individuelle, tant éthique que théorique, et cela à n'importe quel âge.

La musique est donc un art qu'il faut pratiquer, si l'on veut en tirer un usage éthique dans la formation de l'homme civilisé. Cet art se fonde certes, en partie, sur une science, qu'il est utile de maîtriser pour devenir un très bon musicien. Mais en tant que moyen de formation éthique, la musique n'est qu'un art, et non une science. Damon est bien conscient qu'elle agit sur les jeunes gens en façonnant chez eux des *dispositions éthiques* qu'ils ne possédaient pas, et qu'ils ignoraient nécessairement, à cause de leur âge. C'est sur la "partie irrationnelle" de

l'âme que la musique exerce une réelle fonction formatrice, avant même que les jeunes gens ne veuillent et ne puissent accéder au stade rationnel de la science musicale⁷².

Cela reste vrai après l'enfance pour certaines personnes, si l'on se souvient de la phrase d'Aristote : "l'éducation est une crèche pour les jeunes gens plus âgés". Le législateur prend alors le relais du pédagogue dans l'arrondissement des hommes encore dépourvus de rythme intérieur. C'est ici qu'intervient la nécessité d'une axiologie musicale.

En effet, la puissance de formation éthique que détient la musique est en même temps un danger potentiel, car une utilisation irraisonnée de cette puissance pourrait très bien faire échouer la formation de l'homme, en lui inculquant de mauvaises habitudes. Si la musique peut former le bon *éthos*, elle peut aussi le déformer et le rendre mauvais. Elle ne peut donc constituer un moyen de formation acceptable que si son pouvoir est soumis à une règle morale.

Autrement dit, il est nécessaire de construire une *axiologie* permettant de définir la valeur éthique de chaque élément musical : non seulement la composition de l'harmonie, du rythme et de la mélodie, mais aussi l'utilisation des instruments ou de la voix, et les conditions particulières de leur utilisation.

Partant de ce programme, le problème essentiel que rencontre la réflexion philosophique des premiers Pythagoriciens est de pouvoir discriminer les éléments musicaux favorables à la formation éthique, et ceux qui lui sont défavorables : existe-t-il des critères axiologiques raisonnables, pour ce qui n'est qu'un mouvement sonore presque naturel ?

9. La valeur de l'éthos dépend de ce qu'il mime

Quelle que soit la partie de la musique à laquelle on fait attention, il importe d'abord de remarquer que l'*éthos* qui doit lui être lié sera non seulement une disposition éthique (ἦθος), mais aussi le mouvement qui

⁷² Damon, frg. A 8.

en résulte : l'*ἦθος* est en effet essentiellement un *comportement*, tout comme la *morale* évoque nécessairement les *mœurs*.

L'*ἦθος* façonné par la musique est donc précisément, pour les premiers Pythagoriciens, une action dont on peut juger la valeur. Nous avons vu en effet que la musique et la danse rendent absolument manifeste, par la forme de leur mouvement, la présence d'un *éthos* particulier chez le musicien ou le danseur. Dans cette action se situe donc, à proprement parler, un *mîme de l'éthos*.

Expliquons-nous. Par "mime", nous entendons bien ce que les Grecs, d'Eschyle à Aristote, appellent *μίμησις*. La traduction habituelle de ce mot par "représentation" ou "imitation" nous paraît en effet occulter l'idée de mouvement, qui lui est pourtant essentielle. C'est pourquoi il semble préférable de traduire *μίμησις* par *mîme*⁷³. On évitera ainsi de nombreuses erreurs et tergiversations dans la lecture des textes anciens, et ce qui était, pour beaucoup de commentateurs, un problème épineux, deviendra une théorie éthique parfaitement claire.

G. Romeyer Dherbey montre clairement⁷⁴ que chez Aristote, la *mîmesis* propre à la musique n'est pas un signe extérieur (*σημεῖον*), mais un équivalent (*ὁμολογία*) de l'*éthos*. Plusieurs commentateurs⁷⁵ remarquent de même que chez Platon, la *mîmesis* de la musique et de la danse ne cherchait pas, comme la peinture et la sculpture, à copier le réel, mais à le *transposer*, à le rendre présent dans l'âme de l'auditeur⁷⁶.

Il faut de même dépouiller la *mîmesis* de son aspect imitatif et pictural, pour mieux comprendre son sens chez les Pythagoriciens. Aristote

⁷³ L'inconvénient principal de cette traduction est que le mot grec correspondant est exactement *μίμος* et non pas *μίμησις*. Mais cet inconvénient est minime (les deux mots proviennent bien de la même racine), et il s'évanouit complètement face aux avantages qui en sont le revers.

⁷⁴ Cf. Romeyer Dherbey, *op. cit.*, p. 73 et 79.

⁷⁵ Cf. notamment H. Koller (1954), p. 22 passim ; P. Moraux (1955), p. 3-13 ; H. Moutsopoulos (1959), p. 248 ; H. John (1962), p. 69-70 ; D. Babut (1985), p. 72-92.

⁷⁶ Le mot "représentation" est donc une traduction acceptable de *mîmesis*, à condition de le prendre en son sens littéral, c'est-à-dire : l'acte de rendre présente dans l'esprit une chose qui lui était extérieure ; c'est en quelque sorte

et Platon ne font d'ailleurs qu'hériter de ce concept particulier, auquel ils impriment leur marque propre. La *mîmesis* a en effet deux significations complémentaires, dont les philosophes ont fait différents usages : soit une *imitation* (peinture, sculpture), soit un *mîme* (musique, danse).

Pour les Pythagoriciens prévalait exclusivement la notion de *mîme* dans l'explication de l'éthique musicale. Ce n'est pas en *dépeignant un éthos* que le chanteur ou le danseur l'acquière, mais en *accomplissant son mouvement*, jusqu'à ce que cela devienne pour eux une habitude (*ἔθος*). La *mîmesis* est un *kinésis*, et non pas simplement, comme le prétendent certains commentateurs, une *théoria*⁷⁷ ou une *phantasia*.⁷⁸

Aristide Quintilien semble s'inscrire directement dans la perspective d'Aristote et de Damon en disant à la fois que l'imitation nous est naturelle dès l'enfance⁷⁹, et que l'effet éthique de la *mîmesis* musicale résulte, non pas d'une forme statique, mais d'un mouvement et d'un

la "réalité objective" de l'idée, dont parlera Descartes (à condition toutefois de supprimer dans cette expression toute connotation d'imitation picturale).

⁷⁷ Comme H. Koller (1954), P. Moraux refuse, sans arguments (1955, p. 9), d'attribuer au pythagorisme la liaison *éthosmîmesis*, et prétend que « l'émotion artistique » liée à la tragédie antique serait un « plaisir d'ordre intellectuel », n'ayant rien à voir avec la *catharsis*. De même, J. Lear (1988) assimile la *catharsis* à un « plaisir cognitif » (p. 307). Ces assertions paraissent inacceptables, aussi bien pour Aristote que pour les Pythagoriciens et les dramaturges antiques (cf. Moutsopoulos, 1975).

⁷⁸ D. Babut (1985) avance avec raison que la *mîmesis* de la danse et de la musique n'a rien à voir, chez Platon et Aristote, avec les imitations de la peinture, mais qu'elle est étroitement liée à la *création* esthétique, ou *poïesis* (cf. Aristote, *Poétique*, 1447 a-b), et par là à la *phantasia* ; mais, sous prétexte qu'Aristote rapproche la *poïesis* de la philosophie, il réduit la notion de *mîmesis* à celle de philosophie : comme Hésiode et Homère, les musiciens auraient pour seul objectif d'imiter la voix des Muses... comme si celle-ci était une idée platonicienne !... Ces déductions sont de purs tissus de l'esprit. D. Babut ne dit rien du mîme, du mouvement et de l'*éthos*, et presque rien de la musique : on se demande comment il serait possible, dans ces conditions, de traiter correctement de la *mîmesis*.

⁷⁹ Aristote, *Poétique*, 1148 b 6 : "imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes".

action : "les moyens par lesquels [la musique] réalise sa *mimésis* sont de même espèce que ceux par lesquels les actions elles-mêmes sont accomplies dans la réalité"⁸⁰. Le *drame* et l'*action* sont d'ailleurs synonymes pour Aristote (*Poétique*, 1448 a).

La valeur de l'*éthos* façonné par la musique dépend donc, non seulement de ce qu'il imite, mais de la façon dont il l'imité. L'*éthos* musical n'est pas seulement un *objet de contemplation* destiné à un auditeur profane, mais aussi et surtout une *action* destinée au musicien et au chanteur. Tout homme peut et doit s'inscrire dans cette action pour améliorer son comportement. Tout homme doit être un acteur musical, c'est-à-dire en même temps un *mime*.

Dans ces conditions, l'objet de l'axiologie musicale sera de déterminer, non pas une *corrélation* extérieure et conventionnelle, mais une *connaturalité* entre tel élément musical et tel *éthos*. M.L. Nardelli (1978) relève à juste titre chez Philodème une *συγγένεια* pythagoricienne entre les éléments de la musique et l'âme humaine : il faut ajouter aussitôt qu'il ne s'agit pas d'une correspondance extérieure entre deux générations, mais d'une seule et même génération ; la musique n'existe que si une perception auditive existe dans l'âme en même temps (comme nous le montre l'acoustique pythagoricienne). C'est donc en analysant la *nature* des éléments musicaux que l'on pourra déterminer leur *valeur* éthique.

La musique opère donc bien une *catharsis*, selon les premiers Pythagoriciens, grâce au mouvement sonore des harmonies, qui ébranle tout le corps de l'auditeur, et l'émeut en son intériorité. C'est alors que l'auditeur entre lui-même en action, et *mime* une harmonie nouvelle, qui vient remplacer l'ancienne. Par ce mime, la musique détient une efficacité réelle sur l'*éthos* humain, qu'elle purifie de ses mouvements dysharmonieux. La *catharsis* se réalise ainsi moins par une *copie* de l'harmonie musicale que par un *mouvement* interne harmonieux, où se montre la pureté de l'équilibre. Cette leçon, Aristote l'hérite des Pythagoriciens.

Joël FIGARI

Références

- A. Barker, *Greek musical writings, II Harmonic and acoustic theory*, Cambridge University Press, 1989.
- D. Babut, "Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique", *Revue des Etudes Grecques*, t. XCVIII, Paris, 1985, p. 72-92.
- W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon.*, Erlanger beitr. zur Sprach- und Kunstw., X, Carl, Nürnberg, 1962 (texte augmenté et trad. en angl., *Love and science in ancient Pythagoreanism*, Harvard Univ. Pr., Cambridge, Mass., 1972).
- J. P. Dumont, D. Delattre et alii, *Les Présocratiques*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.
- J. C. De Vogel, *Pythagoras and his early Pythagoreanism*, Assen, Van Gorcum, 1966.
- H. Diels et W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vol., Berlin, 1901-1937 (rééd. Weidmann, Zürich, 1996).
- H. John, *Das Musikerzieherische Wirken Pythagoras und Demox.*, Das Altertum, VIII (67-72), Berlin, 1962.
- W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy. I, The earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge Univ. Pr., 1962.
- H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, A. Francke, Bern, 1954.
- J. Lear, "Katharsis", *Phronesis*, N° 33 (297-326), 1988.
- P. Moraux, "La mimesis dans les théories anciennes", *Les Etudes classiques*, t. 23, N° 1, janv. 1955.
- E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, P.U.F., Paris, 1959.
- E. Moutsopoulos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, Hermès, Athènes, 1975.
- M. L. Nardelli, *La catarsi poetica nel PHere. 1581.*, Cronache Ercolanesi, VIII (96-103), Macchiaroli, Napoli, 1978.
- G. Romeyer Dherbey, « La noble nature de la musique », dans *Education et philosophie*, collectif, Paris, PUF, 1993, p. 75-78 (article réédité dans l'ouvrage du même auteur, *La parole archaïque*, P.U.F., 1999, pp. 333-347).

⁸⁰ Aristide Quintilien, Meibom p. 56-57 (Barker p. 460-461). Voir aussi Eriugène, frg. B 7.

- F. Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, coll. « Philosophies », N° 124, P.U.F., Paris, 1999.
- B.L. Van der Waerden, *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, Hermes, LXXVIII (163-199), Weidmann, Berlin, 1943.
- L. Zhmud, *Wissenschaft, Philosophie und Religion im frühen Pythagorismus*, Akademie Verlag, Berlin, 1997.