



**HAL**  
open science

# Hierophonia théophorique ou la sémantique de la mousiké dans la poésie antique

Fionn Bennett

► **To cite this version:**

Fionn Bennett. Hierophonia théophorique ou la sémantique de la mousiké dans la poésie antique. Denat, Céline; Wotling, Patrick. Les langues philosophes, 1, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.11-34, 2012, Langage et pensée, 978-2-915271-54-6. hal-02497437

**HAL Id: hal-02497437**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02497437>**

Submitted on 28 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

## *Hierophonia théophorique* ou la sémantique de la mousiké dans la poésie antique

[...] *Doch uns gebührt es, unter Gottes  
Gewittern,  
Ihr Dichter ! Mit entblößtem Haupte zu  
stehen,  
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner  
Hand  
Zu fassen und dem Volk ins Lied  
Gebüllt die himmlische Gaabe zu reichen,*

*Friedrich Hölderlin*

### Introduction : la musique dans un monde « désenchanté »

Par son intitulé, le lecteur sait d'avance que cet article traitera de la musique et de sa « signification ». Très précisément il parlera de la signification « hiératique » de la musique qui accompagnait et modulait les vers et le langage de la poésie dans l'antiquité. Il fera cela afin de problématiser, critiquer et contester une *doxa* à laquelle adhèrent certains musicologues assez connus de nos jours. Au premier abord, cette *doxa* a plus l'air d'un truisme que d'un sujet à controverse. Elle veut qu'il ne soit pas dans la nature de la musique d'avoir une fonction ou application signifiante ou dénotative ou, dans le jargon de mise, « exosémantique » ou « apophantique » ou « ostensive ». Cela veut dire que nous ne pouvons pas nous servir d'arrangements de sons musicaux pour « indiquer », « narrer » ou « nous référer » aux choses ou aux phénomènes. La seule chose qui sait faire cela, ce sont les mots et le langage prosaïque. La musique,

elle, ne sert qu'à connoter ou extérioriser l'affect, les sentiments et des émotions<sup>1</sup>.

Encore une fois, ceci n'est pas vraiment sujet à controverse. C'est néanmoins une *doxa* qui sera remise en cause dans les pages qui suivent. Mais avant d'entrer *in medias res*, une question préalable s'impose. Celle de savoir pourquoi un sujet pareil pourrait et devrait intéresser un public de chercheurs et étudiants en philosophie et en linguistique. Admettons que les musicologues auxquels je fais référence se trompent dans leurs appréciations de la nature de la musique, quelle importance pour nous ? Au nom de quel principe ou impératif relatif à la nature de la musique nous incomberait-il à nous philosophes et théoriciens de la langue de contester cette *doxa* ? Supposons que nous nous abstenions de riposter aux défenseurs de cette *doxa*, pourquoi ceci serait-il nuisible ?

Tout simplement parce que l'erreur concernant la nature de la musique prononcée par les musicologues en question est symptomatique d'un état des choses historique, culturel et spirituel qui devrait interpeller tout le monde et singulièrement les philosophes, car, nous le verrons, la philosophie porte une lourde responsabilité pour l'état des choses qu'on met ici en cause. Mais

---

<sup>1</sup>. William BRIGHT, « Points de contact entre langage et musique » in *Musique en jeu* 5, 1971, p. 67-74 : « Une fonction signifiante ou « exo-sémantique » est une partie essentielle de la langue, mais non de la musique. [...] La musique « n'a pas de dictionnaire de sens » ; elle ne fait pas référence à des phénomènes extra-musicaux. Certains morceaux de musique dans une culture donnée ont, certainement, des connotations extramusicales pour les membres de cette culture ; ainsi, pour nous, une marche militaire peut avoir un contenu en rapport avec le sentiment de patriotisme. Mais en tel contenu n'est pas inhérent à la nature de la musique, comme un contenu exo-linguistique est inhérent à la nature de la langue ». Comp. S. MITHEN, *The Singing Neanderthals*, Weidenfeld & Nicolson, 2005, p. 18, 21-23 ; Jean MOLINO, *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 249 *sq.* ; NATTIEZ, 1990, p. 123 & Jean-Jacques NATTIEZ, *Lévi-Strauss musicien : essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 130, 133, *passim*.

de quel « état de choses » parle-t-on et en quoi mérite-t-il notre attention ? Il s'agit de quelque chose que certains ont identifié comme le « *désenchantement du monde* », de notre expérience de lui et des choses qui se trouvent en lui.

Ceci est l'idée formulée par Max Weber il y a assez longtemps<sup>2</sup>. Et s'il est bon de le rappeler, c'est parce que l'idée reste aussi pertinente, voire plus pertinente aujourd'hui qu'au moment où il l'a prononcée pour la première fois. Mais Max Weber et la justesse de ses idées sur le désenchantement ou la mutité du monde ne nous intéressent pas ici. Ce qui nous intéresse est le fait qu'il y a un rapport de cause à effet entre l'idée de la mutité du monde et la *doxa* que la musique ne signifie rien. Car si nous ne croyions pas que le monde soit muet, peu d'affirmations nous paraîtraient aussi étranges que celle prétendant que la musique est incapable de relater ou narrer ce qu'il a à dire. En tout cas, c'est ce qu'il nous incombera de démontrer. Tout comme il nous incombera de démontrer sous quelle forme, par quel truchement et avec quels effets le monde 'enchanté' s'est approprié autrefois la musique pour « se dire ».

Donc, dans nos remarques sur la *doxa* qui veut qu'il ne soit pas dans la nature de la musique de dénoter les choses, il faut comprendre que ce n'est pas seulement un groupe de musicologues

---

<sup>2</sup> Nous nous référons à sa célèbre conférence « *Wissenschaft als Beruf* » donnée en 1919 à Munich et dont la thèse centrale se résume à ceci : „*Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche?*” (Max Weber *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 17, p. 87).

Fionn BENNETT

qui est visé. C'est bien plus. C'est la surdité de notre époque – donc de nous tous – à l'égard de la *signature musicale* du monde, des choses, de nous-mêmes et de l'existence. Par ailleurs, il faut savoir que si je m'apprête à parler de certains musicologues comme des exemplaires de cette surdité devant la signature musicale du monde, je n'ai aucune intention d'être injuste envers eux et leur point de vue concernant la nature de la musique. Cela n'impliquerait même nulle difficulté pour moi. Car il existe de bonnes raisons pour les musicologues de vouloir séparer les fonctions de la musique des fonctions de la parole et du langage. Pour en être persuadé, il suffit de considérer l'attitude des artistes *littéraires* qui ont réfléchi de manière critique sur les limites imposées par la langue sur la création artistique.

#### Langage « prosaïque » *versus* les arts

Regardez les œuvres de Mallarmé, Artaud, Joyce, Ponge et d'autres très grands artistes littéraires de la modernité. Que voyez-vous ? Entre autres choses, vous voyez une rébellion artistique contre le langage. Vous voyez des efforts intenses pour créer une distance, voire une rupture entre le sens spécifique à l'œuvre littéraire et le sens synthétisé ou même synthétisable à partir de l'usage habituel de la parole et du langage prosaïque. Et pourquoi ces artistes s'efforçaient-ils tant à créer une distance entre le sens de leurs œuvres artistiques et le sens que la langue nous permet d'entendre habituellement ? Parce que le sens que nous avons comme habitude d'entendre de la parole constitue ce que Gilles Deleuze a appelé « un régime signifiant hégémonique ». Cela veut dire que, grâce à une « *sémiosis* » qui lui est spécifique, la langue a comme vocation de « pré-former » ou « normer » ce qui est exprimé en elle et de le faire à un degré qui est inacceptable pour l'artiste littéraire digne de ce nom. On peut même dire que la langue constitue un code qui doit être combattu, dépassé, voire détruit pour que l'artiste littéraire puisse créer ou exprimer ce qui

doit *ne pas* être pré-formaté ou normé pour être considéré comme une œuvre d'art. Donc, s'il en va bien ainsi, si même les artistes littéraires ont un problème avec le langage prosaïque et sa façon d'appauvrir ou banaliser tout ce qui est représenté en lui, il est tout à fait légitime pour les musicologues de vouloir créer une distance entre la musique et l'organisation du sens intrinsèque au langage. S'ils ne le faisaient pas, s'ils n'insistaient pas sur le fait que le gabarit pour la production du sens linguistique n'est pas le même que celui qui est utilisé dans la production musicale, ils encourraient un risque qui n'est pas pensable pour les artistes littéraires. À savoir un appauvrissement de la productivité artistique musicale.

Donc, on le voit, il ne s'agit pas ici d'être injuste avec les musicologues que l'on va critiquer. Nous reconnaissons qu'il existe de bonnes raisons pour eux de vouloir tenir à distance le sens ou la *sémiosis* qui est spécifique à la langue. Mais si nous acceptons ce point, pourquoi n'acceptons nous pas la *doxa* qui veut qu'il ne soit pas dans la nature de la musique de jouir d'une fonction sémantique ? Et pourquoi s'élève-t-on contre ceux qui invoquent « la sémiologie comparée des formes symboliques » pour affirmer qu'il n'existe aucune 'homologie' entre le sens de la musique et celui de la parole si cette homologie n'est pas le fruit d'une prestidigitación 'métaphorique' simplement voulue et en tant que voulue entièrement fictive, imaginaire et illégitime ?<sup>3</sup>

Il y a deux raisons principales dont la première se résume à ceci : affirmer qu'il n'est pas dans la nature de la musique de signifier revient à se rendre complice d'un complot visant à *dégrader* la musique et à ôter d'elle sa dignité et son intérêt. En d'autres termes, les musicologues qui contestent l'idée que la musique comporte ou peut comporter une fonction dénotative en pensant que ce faisant

---

3. Voir J.-J. NATTIEZ, *op cit.*, p. 174ff. & *passim*.

ils défendent la noblesse de la musique, *aboutissent en réalité au contraire du résultat visé.*

### Sur l'annexion et la subornation de la *phoné sémantiké* par la philosophie

Car la supposée 'incapacité' de la musique à signifier ne reflète aucunement sa « nature ». La seule chose qu'elle reflète est une décision prise par la philosophie d'ôter à la musique sa capacité de signifier et à confier cette fonction à la seule parole idiote. Et pour preuve du bien-fondé de ce constat nous ne voulons que les idées de Platon sur la « phoné sémantiké ». En particulier, l'édit prononcé dans le Sophiste selon lequel seules les vocalisations revêtant la forme des onomata et rhémata (et des 'symplokai' des onomata et rhémata) sont à même d'« exprimer vocalement l'être » et pour cette raison être « sémantikos »<sup>4</sup>. Cet édit avait un impact profond sur notre compréhension et de la langue, et de la musique et nous sommes loin d'avoir pris la mesure du bouleversement qu'il représente. Car avant cela, la vocalisation de « l'être » des choses que Platon confère aux seuls mots et une détermination lexicalisée du langage ne fut point assurée de la sorte. Elle fut assurée par le chant et la musique. Et si rarement formulée qu'elle soit, cette réalité est néanmoins l'une des choses les plus avérées pour ce qui concerne notre savoir de la culture antique, et pas seulement chez nous, les occidentaux. Nous savons depuis longtemps que l'humanité tout entière a conçu la réalité physique comme étant

---

<sup>4</sup> *Sophiste*, 261e-262a :

L'ETRANGER : [...] Nous avons, en effet, pour exprimer vocalement l'être, deux sortes de signes. [ἔστι γὰρ ἡμῖν που τῶν τῆ φωνῆ περι τὴν οὐσίαν δηλωμάτων διττὸν γένος]

THEETETE : Lesquels ?

L'ETRANGER : On les appelle, soit noms, soit verbes [τὸ μὲν ὀνόματα, τὸ δὲ ῥήματα κληθέν].

modulée par une cyclicité et une périodisation kosmopoïétique et que pour la représenter, aucun expédient ne valait mieux que la mélodie et le rythme musical. Et comme la signification kosmopoïétique des choses et du monde dépendait de la musique, cette dernière jouissait bel et bien d'une application pleinement signifiante ou, si on préfère, « exo-sémantique ».

Or tout cela touche directement à ce que nous reprochons aux musicologues auxquels nous faisons allusion plus haut. Car à partir du moment où on admet *avec Platon* que la vocalisation est *sémantikos* si on peut y discerner des *onomata* et des *rhémata*, et est *asémantikos* si on ne peut pas le faire, la musique perd sa capacité de « signifier » car, bien entendu, dans la musique nous ne discernons pas des noms ou des verbes. Et s'il en va bien ainsi, si on se range du côté de Platon *contre ses prédécesseurs* sur la question de savoir ce qu'est et n'est pas la *phoné semantikeé* en reconnaissant qu'elle est limitée à la seule détermination onomastique du langage, on ne peut prétendre, comme le font les musicologues d'aujourd'hui, que la musique ne dispose pas d'une fonction signifiante sans *ipso facto* se rendre complice d'un complot visant à déprécier la musique et sa dignité. Car, pour le dire clairement encore une fois, la *doxa* voulant que la musique ne signifie pas, ne provient pas de sa « nature ». Elle relève d'une décision prise par la philosophie de conférer la *phoné semantikeé* à la seule parole idiotique et ce aux dépens de la musique.

La deuxième objection dirigée contre la *doxa* que l'on conteste découle de la première et ce sous forme de l'argumentation suivante : prétendre qu'il n'est pas dans la nature de la musique d'avoir une fonction sémantique-dénotative-signifiante suppose que personne ne s'est jamais servi de la musique à cette fin par le passé et ne l'a pas fait auparavant parce que la nature de la musique y fait obstacle. Or ceci est une thèse intenable. Il y a trop de preuves à l'intérieur de notre propre tradition occidentale indiquant que cela n'est pas vrai. En réalité pendant la quasi-totalité de notre



tradition de réflexion sur la musique et sa nature, non-seulement elle a toujours été considérée comme étant aussi « *sémantikos* » que la parole idiote, mais de plus on considérait que la musique existait pour exprimer un ordre de signification autrement plus important que ce que le langage nous permet d'exprimer. Et ce n'est pas tout. On croyait en outre que la signification de la parole idiote *dépendait* de la signification de la musique. Et d'ailleurs en dépendait à un tel point que si la signification conférée aux *denotata* de la musique n'étaient point décelables *de manière audible* dans le substrat phonétique de la parole ordinaire, ce dernier était tout à fait « *asémantikos* » ou « *alogos* ».

Mais comment pouvons-nous être si sûr de tout cela ? Comment pouvons-nous être sûr qu'autrefois, à l'époque 'archaïque' de notre histoire, la musique jouissait des fonctions ou applications « sémantiques » auxquelles je viens de faire référence ? Et qu'est-ce que cela veut dire au juste que d'affirmer que la musique avait une fonction sémantique ?

La symétrie des 'éléments' de la parole et de la musique dans poésie antique

Pour répondre à ces questions j'étudierai le rôle joué par la musique dans la poésie dans l'antiquité. Il serait surtout question d'explorer comment sa co-résonance dans la poésie la contenant rendait celle-ci « diglossique » et même, selon la virtuosité du compositeur, « polyglossique ». Pour m'aider dans ce travail, je ferai appel à des idées, données et découvertes tirées des études faites par des spécialistes appartenant à des domaines tels que la poétique Indo-Européenne comparée, l'ethnomusicologie, les études homériques et encore la paléo-musicologie. Je ferai cela principalement parce que c'est bien dans ces domaines-ci que la question de la sémantique de la musique dans l'antiquité a reçu le

plus d'attention et conduit aux conclusions les plus probantes du point de vue scientifique.

Afin d'élucider ces questions, nous commencerons donc par tenir compte des analyses de la composition poétique menées par des paléomusicologues tels que Hermann Koller, Johannes Lohmann et Thrasybulos Georgiades. Nous sommes particulièrement intéressés par ce qu'ils ont à dire à propos de trois faits désormais bien attestés :

- Le fait que les principes gouvernant la phonétique de la *langue* grecque furent identiques aux principes gouvernant le *système musical grec*.
- Le fait que dans la poésie grecque antique, le système musical grec non-seulement modulait la phonétique du système lexical, mais en outre constituait un langage à part entière, et enfin
- Le fait que dans la poésie grecque antique, la signification du langage encodé par le système musical grec constituait une *sémiosis* plus importante que celle encodée par les mots et le langage idiotique.

Le diagramme sur la page suivante nous aidera à commenter ces éléments.

Ce diagramme est emprunté à un article intitulé "*Stoicheion*" publié en 1958 par le célèbre paléomusicologue Hermann Koller<sup>5</sup>. Il représente les parallèles phonétiques entre la parole, la musique et la poésie formalisés par un théoricien grec, Adraste d'Aphrodisias, dans une scholie traitant des idées sur l'harmonie au 5<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne<sup>6</sup>. En raison de cette datation, la théorie d'Adraste

---

5. Hermann KOLLER, « *Stoicheion* », *Glotta*, XXXIV, 1955, p. 161-174.

6. Theo SMYRNAEUS, 49, 6.

appartient à une époque, charnière, qui voit l'émergence de ce que Platon qualifie de « *théatrokrateia en mousais* »<sup>7</sup>.

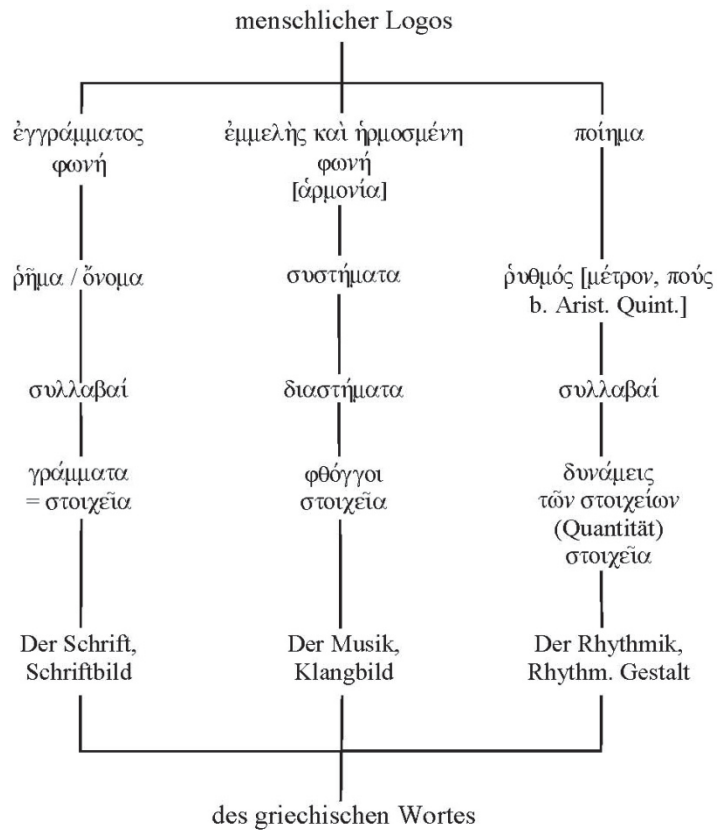


Fig. 1

C'est-à-dire, la disparition des pratiques de la composition musicale et poétique « traditionnelles », et l'introduction d'une manière de composer une offre musicale et poétique jusqu'alors

<sup>7</sup>. PLATON, *Lois*, III, 701a.

inouïe en ceci qu'elle vise à « faire plaisir » à l'auditoire plutôt qu'à servir à son « instruction »<sup>8</sup>. Mais rien de tout cela ne nous concerne ici. En fait, la seule chose qui compte pour nous dans ce diagramme est le fait que, selon Koller, ce schéma représente « *die älteste sprachlich-musikalische Theorie der Griechen* ». Ce qui fait qu'il est un bon point de départ pour pénétrer dans un domaine peu connu mais qui est au cœur de notre problématique, soit la sémantique de la musique dans la poésie antique.

Donc, que voyons-nous dans ce diagramme ? Nous voyons trois colonnes verticales et quatre strates horizontales. Les colonnes verticales représentent trois sortes de « combinatoires phonétiques » distinctes mais solidaires. À gauche nous trouvons une combinatoire *phonétique* spécifique à la parole et au langage articulé. Au milieu une combinatoire *tonale* spécifique à la composition mélodique. Et puis à droite une combinatoire *métrique* pour la composition poétique. Mais bien plus intéressants que la triplicité de l'axe vertical de ce diagramme, sont les quatre niveaux latéraux qui sont communs aux trois colonnes. Car ce que chacun de ces niveaux représente est un rapport « isomorphe », « symétrique » ou « analogique » entre les éléments de chaque combinatoire à chacun des quatre niveaux. Autrement dit, le rapport des « γράμματα » vis-à-vis des trois autres strates dans la première colonne est le même que celui des « φθόγγοι στοιχεῖα » par rapport aux trois autres strates dans la colonne du milieu et celui des « δυνάμεις τῶν στοιχείων » par rapport aux autres strates dans la colonne à droite. Ainsi, il y a une *commensurabilité* entre les éléments du langage grec et les éléments de la mélodie et de la prosodie dans

---

8. PLATON, *Lois*, II, 653c ff. ; VII, 802ae ; *République*, III, 399e-402a & IV, 424be. Pour une analyse des effets culturels, intellectuels et artistiques de ces changements, voir, *inter alia*, M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1981, p. 246-53 & John NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in 18<sup>th</sup> Century Aesthetics*, New Haven, Yale UP, 1986, p. 23-24.

le système musical grec. *Ce qui veut dire que chez les Hellènes d'antan, les constituants de la parole étaient structurés comme une œuvre musicale et les constituants des œuvres musicales étaient structurés comme le langage.*

Or, mon but étant de convaincre que la musique est aussi « sémantique » que la parole, il serait normal que l'on s'attende à ce que je défende l'idée suivante, que je formule sous forme de question : puisqu'il y a un rapport étroit entre la combinatoire mélodique, la combinatoire métrique et la combinatoire lexicale, qu'est-ce qui nous empêche de faire avec les constituants de la combinatoire mélodique et la combinatoire métrique ce que nous pouvons faire si facilement avec les composés de la combinatoire lexicale ? À savoir désigner, dénoter, indiquer ou signifier divers *referanda* et composer des récits à leur sujet.

C'est là une idée que je vais défendre en discutant du caractère « diglossique » des vers dans la poésie antique. Et pour ce faire, je commenterai le contenu du tableau ci-dessous.

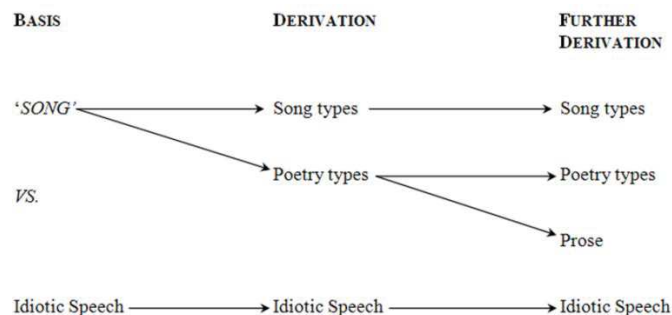


Fig. 2

Ce diagramme est emprunté à un livre intitulé *Pindar's Homer*, écrit par un chercheur spécialisé dans le domaine des études homériques nommé Gregory Nagy<sup>9</sup>. Ainsi que l'on peut le constater, il décrit

<sup>9</sup>. G. NAGY, p. 46. Comp. T. GEORGIADIS, p. 58.

l'origine de la vocalisation cantique, poétique et prosaïque dans une sorte de vocalisation primitive qu'il appelle « SONG ». Bien évidemment, la question la plus importante à se poser concernant ce diagramme est celle de savoir ce que Nagy entend par « SONG ». Mais si l'on veut induire le sens de ce terme de ce que montre ce tableau, il convient de se montrer très prudent. Car en procédant ainsi, on pourrait croire que « SONG » est simplement la somme des caractéristiques du chant, de la poésie et de la prose qui en dérivent. Et dans un certain sens cela est vrai. Mais seulement dans un certain sens. Car *avant que* le chant, la poésie et la prose ne sortent du « SONG » pour devenir ce que *nous* identifions sous ces appellations, ils étaient proto-cantique, proto-poétique et proto-prosaïque. Et dans leurs formes latentes ou inchoatives ils n'étaient pas reconnaissables comme ce que *nous* appelons chant ou poésie ou prose.

Donc si « SONG » était la matrice du chant, de la poésie et de la prose mais n'est pas à confondre avec ces choses-ci, qu'était-il ? Et s'il n'est pas téméraire de supposer qu'il pourrait être reconnaissable pour nous, sous quelle forme le serait-il ? Les informations figurant dans le diagramme de Koller (Fig. 1) nous donnent la réponse : SONG était *une vocalisation à la fois mélodique et rythmée structurée ou en tout cas structurable comme la parole ordinaire mais tout à fait distincte de la parole*. Voilà pourquoi dans son diagramme à lui, Nagy fait une distinction très nette entre « SONG » et « Idiotic Speech » disant « SONG » *versus* « Idiotic Speech ».

Pourquoi convient-il d'insister sur ce « *versus* » séparant « SONG » et « Idiotic Speech » ? Parce qu'« Idiotic speech » était un moyen de communication profane, démotique, vulgaire, alors que « SONG », lui, était une vocalisation pour encoder une *sémiosis* ou signification « hiératique » ou, pour être précis, « *énigmatique* ». Et il faut être très prudent avec ce mot, et ne pas l'interpréter de manière anachronique. Car, auparavant, il ne signifiait pas discours

volontairement « obscur », « aporétique » ou « mystifiant ». Certes, une personne inculte n’y comprendrait pas grand-chose. Mais si cela n’était pas le cas, s’il s’agissait d’une personne éduquée, le discours « *ainigmatodés* » encodé sous forme de « SONG » signifierait « parole chargée de sens », ou « fable instructive » ou encore « discours insigne »<sup>10</sup>, c’est-à-dire, une présentation d’informations concernant l’objet du poème plus importante et plus noble que ce que le Poète savait exprimer sous forme de mots ordinaires.

Et en disant cela nous sommes enfin en mesure de parler de la nature « diglossique » (*Zweistimmig, poikiliodos*) de la versification et de la poésie dans l’antiquité. Car dans l’antiquité la poésie n’était ni langage, ni musique en ce sens où elle était un « *trait d’union* » (ὕφέν, ὕμην) entre les deux<sup>11</sup>. En d’autres termes, l’*aiodia*, la *rhapsodia* et la *hymnodia* grecques consistaient en un seul et unique substrat phonique qui accommodait deux arrangements de sons en même temps, tous les deux distincts l’un de l’autre et entendu comme distinct l’un de l’autre. Et ces deux arrangements de sons, *co-résonant ensemble dans ce substrat phonique unique*, faisaient entendre, chacun à sa façon, deux langages et deux récits en même temps.

Voilà pourquoi les spécialistes sont unanimes à insister sur le fait que la poésie antique comportait un double registre : un registre

---

<sup>10</sup>. Cf. NAGY, *ibid.* p. 31 & 147-49, M. DETIENNE, p. 107-8 & F. JOURDAIN, *Le Papyrus de Derveni*, Paris, Les belles Lettres, 2003 p. 42 : « L’*αἴνιγμα* est la formulation voilée d’un message d’importance, perceptible à qui sait [entendre] correctement. [...] L’*αἴνιγμα* est certes une parole obscure, mais dissimule véritablement un sens profond. L’adjectif *αἰνι[γμ]ατώδης* en dérive. Son suffixe – *ώδης*, qui vient du nom *εἶδος*, la forme, lui fait signifier : « qui a la forme de l’*αἴνιγμα* ». Ce dernier terme est constitué à l’aide du suffixe – *μα* qui sert à indiquer le résultat de l’action exprimée par *αἰνίσσομαι*, dire des *αἴνοι*. Le présent de ce verbe, dérive en effet du substantif *αἴνος*, qui désigne d’abord une « parole chargée de sens », ou une « fable instructive ».

<sup>11</sup>. Cf. MOLINO, *op. cit.*, 2009, p. 133.

« non-marqué » et un registre « marqué »<sup>12</sup>. Le registre « non-marqué » consistait en une organisation phonétique et un contenu sémantico-narratif que n'importe qui pouvait suivre s'il comprenait le langage ordinaire. Le registre « marqué », lui, consistait en une organisation phonétique et un contenu sémantico-narratif co-résonnant dans le même substrat phonique que celui dans lequel nous discernons le langage ordinaire *mais qui différait de celui-ci* parce que l'arrangement de sons que l'on entendait sur le registre « marqué » était *une composition musicale qui faisait entendre un « ainos »*. Ainsi, pour cause de cette duplicité, les vers l'hébergeant étaient « bi-sémantiques », « bi-narratifs » ou « diglossiques ».

Or il y a deux questions qui se posent ici : (a) comment composer des vers caractérisés par cette *diglossia* ? Et (b) pourquoi ? Commençons par la réponse à la deuxième question.

Pourquoi la poésie était-elle autrefois « diglossique »

Quelle était la finalité visée par ce genre de pratique ? Pourquoi était-il si important de suivre de longues années d'étude de la phonétique afin de pouvoir faire de la composition poétique un 'trait d'union' entre la musique et le langage ordinaire en faisant en sorte que les deux co-résonnaient en tant que deux arrangements de sons distincts au sein d'un seul et même substrat phonique ? Si le Poète avait un « ainos » à raconter, pourquoi diable s'entêtait-il à le faire résonner « sous » les formes 'non-marquées' de sa *rhapsodia* ?

À ces questions la littérature spécialisée nous offre une variété de réponses. Certains disent qu'il s'agissait de charger les vers contenant cette musique d'un contenu éthique ou thérapeutique<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>. NAGY, *op. cit.*, 1990, p. 31ff.

<sup>13</sup>. W. HEADLAM, "Greek Lyric Metre", *Journal of Hellenic Studies*, vol. XXII (1902), p. 209-27 ; G. D. THOMSON, *Greek Lyric Metre*, Cambridge, W. Heffer, 1961, ch. 6,



D'autres mettent l'accent sur ses applications religieuses disant qu'il s'agissait principalement d'encoder une « *hyponoia* » hiératique<sup>14</sup>. D'autres encore disent qu'il était question de stocker toute l'encyclopédie de la communauté à laquelle appartenait le poète et que par conséquent sa signification ne se limitait pas à des données d'ordre mythique, cultuel ou rituel mais également d'ordre didactique, gnomique, voire technologique<sup>15</sup>. Et bien entendu toutes ces théories et interprétations sont tout à fait légitimes, voire souvent irrécusables

Tout ceci suscite néanmoins un problème : la versification qui atteste ces théories est relativement tardive. En tout cas, elle n'est pas primitive. Partant de là, elle reflète des préoccupations et des fins *autres* que celles des compositeurs qui ont inventé l'idée de signifier et de narrer leurs objets sous forme de chant et de musique. Donc comme c'est bien la composition poétique *archaïque*, qui nous intéresse, mieux vaut que nous nous en tenions aux recherches de ces paléomusicologues qui nous disent que la musique figurait dans la poésie antique afin d'« épiphoniser » « *das substantielle sich-bekunden der Dinge selbst* »<sup>16</sup>. Car par-delà toutes les qualifications qu'il convient d'apporter pour un sujet aussi complexe, c'est bien vers ceci que convergent les informations dont nous disposons pour ce qui concerne la versification antique.

---

p. 45-69 ; Aristote, *Politique*, VIII, 1341b ; Platon, *République*, 400b, 424c, Athenaeus, *Deipnosophistes*, XIV, 624c.

14. P. BOYANCE, *Le culte des muses chez les philosophes grecs, études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, E. de Boccard, 1936, p. 40ff. & V. TOPOROV, "Die Ursprünge der indogermanische Poetik", *Poetica*, n° 13, 1981, p. 199-200 : "Für die Gesellschaft ist der Dichter wie der Opferpriester unentbehrlich: Durch sie werden die entropischen Tendenzen des Universums gebändigt, die Elemente des Chaos verdrängt oder verarbeitet, durch sie wird die Welt immer wieder als Kosmos erneuert, und dadurch werden Wachstum, Reichtum, Fortbestehen in den Nachkommen gesichert".

15. E. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Harvard UP, 1963, chh. III & IV, p. 36ff.

16. T. GEORGIADIS, *op. cit.*, p. 42ff.

Mais que veut dire au juste « *das substantielle sich-bekunden der Dinge selbst* » ? Cela veut dire l'auto-déclaration des choses elles-mêmes dans des arrangements de sons que vous entendriez s'il était possible pour elles de vous dire ce qu'elles sont réellement. Et quelque difficile qu'il soit pour nous aujourd'hui de prendre au sérieux une telle idée, il faut néanmoins la comprendre littéralement. En d'autres termes, la musique utilisée par le poète dans sa versification ne consistait pas en des représentations sonores composées librement par lui-même pour donner forme à son « interprétation subjective » de la 'nature' de ses objets. À la limite, dans la production de sons musicaux utilisés dans la poésie archaïque, le Poète était totalement passif, une sorte de milieu neutre ou diaphane par travers lequel s'est traduit la voix même de ses objets. Voilà pourquoi Platon dit dans *l'Ion* et *Les Lois* que lorsqu'un poète – qui est réellement un poète – vaticine, il 'prend congé' et même *doit* prendre congé de 'sa raison' et que par conséquent ce n'est pas lui mais 'le divin lui-même' qui se fait entendre. Par là il voulait dire que, dans le chant poétique, ce fut la voix de la nature elle-même qui se fit entendre, ce ne fut point une interprétation humaine, trop humaine de la nature et de sa signification<sup>17</sup>.

Donc, *in fine*, dans *das substantielle sich-bekunden der Dinge selbst* c'étaient les phénomènes eux-mêmes qui s'approprièrent, d'abord, l'appareil auditif du poète afin de se faire entendre et, ensuite, l'appareil vocal du poète afin de faire entendre aux autres ce que ces derniers n'entendraient point autrement. À savoir, l'Être même des choses autour d'eux dans le monde où ils vivaient.

---

17. *Ion*, 533d, 534b, *Lois*, III, 682a & 719c. Cf. aussi G. WALSH, *The Varieties of Enchantment, Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, University of North Carolina Press, 1984, p. 11ff. & M. SCHNEIDER, "Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen", Stuttgart, Museum für Länder- und Völkerkunde (s.d.) p. 9.

Fionn BENNETT

Mais si réellement les choses, par le truchement des Poètes, chantaient ou enchantaient pour faire entendre leur *Être*, comment comprendre « *Être* » ? Qu'en est-il de l'*ontologie* qui est concomitante de cette théorie de la fonction sémantique de la musique qui s'entre-entendait « sous les mots » dans la poésie archaïque ? Et pourquoi les gens de cette époque différaient-ils de Platon, d'Aristote et de nous-mêmes du fait qu'ils croyaient que la musique est plus utile que la parole pour « épiphoniser » l'Être des choses ?

### Sur l'ontologie concomitante à la poésie antique

Sans doute la meilleure façon *de commencer* à répondre à ces questions serait-elle de se reporter à ce que dit Platon dans *La République* et *Les Lois* au sujet des liens entre la musique et l'astronomie. Surtout dans les passages de son œuvre où il explique pourquoi il est important de coordonner la composition musicale aux agissements des forces astrales et, ce faisant, rendre les sons ainsi agencés en un écho ou « épi-phonie » de la *cadentia sidera*.

Mais pourquoi parler, *ex abrupto*, du lien entre la musique et l'astronomie pour éclairer la signification « ontogénétique » de la musique qui accompagnait le langage ordinaire dans la poésie antique ? Parce que des phénomènes astraux, *par le biais des effets qu'ils exercent sur les parties non-astrales du cosmos*, furent considérés comme étant décisifs pour la génération, être-là, mort, temps, lieu, caractère, valeur, vérité et destin des êtres mortels. En effet, les phénomènes naturels peuplant le monde autour de nous ne sont rien d'autres que la progéniture d'un 'ballet' (*choreia*) 'hierogamique' liant dans un acte d'amour un agent actif, mâle, astro-céleste et un patient passif femelle sous-astral ou tellurien. Donc le but de la coordination de la musique et de l'astronomie était de transformer la composition musicale en un code pour « épiphoniser » la « véritable nature » des choses traitées dans le poème. C'est à dire la nature que leur conférée la *cadentia sidera* interagissant de manière

« hiérogamique » avec la partie non-sidérale de l'univers pour enfanter le monde et son contenu<sup>18</sup>.

Or tout cela est bien connu des spécialistes dans les domaines de la paléomusicologie et la poétique indo-européenne comparée qui ont analysé la manière par laquelle les *kanis* indiens et d'autres maîtres du *mantra shastra* tissaient ensemble des « *bijas* » et des « *ragas* » afin de composer les *Vedas*<sup>19</sup>. Et à en juger des recherches sur les « *tétracytes* » pythagoriques, on pourrait en dire autant pour ce qui concerne la versification dans la tradition gréco-romaine, et ce jusqu'à une époque relativement tardive. Car il ne fait aucun doute que ces *tétracytes* servaient à décrire une corrélation formelle entre, disons, les rythmes et harmonies des lois de la nature, et les éléments phonétiques que les poètes utilisaient pour forger leurs vers.

Mais pourquoi cette prétention fut-elle alors prise au sérieux ? Qu'est-ce qui garantit que les arrangements de sons musicaux utilisés par les poètes d'antan dans leurs œuvres furent réellement des « répliques phonétiques » (*agalmata phonéenta*) d'abord de la *cadentia sidera*, ensuite des effets de la *cadentia sidera* sur les parties non-astrolabiques du cosmos et enfin de la véritable nature des choses enfantées de la sorte ?

---

18. Voir, *inter alia*, J. COMBARIEU, *op. cit.*, p. 189 *sq.* : « Dans tous les traités de musique antérieurs au XVII<sup>e</sup> siècle [...] nous trouvons une idée répétée à satiété comme un lieu commun invariable : c'est que les éléments du système musical doivent être rattachés à des faits astronomiques, à des concepts de vertus, à des divinités, à l'organisation du cosmos ». Ainsi, « les variations numériques de la gamme des Grecs ont été parallèles aux variations de leurs idées sur les astres qui composent le système solaire ».

19. Cf. R. A. YELLE, "Explaining Mantras: Ritual, Rhetoric and the Dream of a Natural Language" in *Hindu Tantra*, New York, Routledge, 2003, *passim* & M. SCHNEIDER, "Die Natur des Lobgesangs", in *Basilienses de Musica Orationes*, no. 2, Basel : Bärenreiter, 1964, p. 5-19.

La musique en tant qu'écho ou 'antistrophe' de la *cadentia sidera*

Pour éviter que les choses ne deviennent trop techniques, on peut simplifier en disant qu'il s'agissait de créer *une réciprocité mimétique entre deux systèmes de nombres*. Un système de nombre pour distinguer et représenter *des phénomènes phonétiques*. Et un autre système de nombre pour identifier et représenter les trajets de *phénomènes astraux* ainsi que les mouvements des phénomènes non-astraux influencés par des mouvements astraux. Une fois que l'on a dressé de tels systèmes de représentations numériques, le défi consistait à établir un rapport bi-univoque entre les éléments et combinaisons d'éléments dans un système de nombre et les éléments et combinaisons d'éléments dans l'autre système de nombre. Sur la base de cette corrélation numérique, ainsi que la présomption que la com-mensurabilité ou l'isomorphisme des composés dans ces deux systèmes implique une identité formelle, certaines configurations de *sons* en deviennent des répliques ou *mimemata* des conjugaisons particulières d'activité cosmique. Cette mimésis isomorphique fait qu'ils s'entre-signifient. Et là on butte sur ce que les poètes d'autrefois considéraient comme étant leur véritable vocation et la finalité de leur art. En effet, ils avaient comme métier (a) d'étudier l'interaction liant des phénomènes astraux et autres qu'astraux, (b) de comprendre comment le monde en est issu et, enfin, (c) d'instruire leur auditoire quant à ce savoir. Ce qu'ils faisaient en attribuant aux mouvements individuels du ballet cosmique une valeur numérique spécifique *et spécifiant* et ensuite en répliquant cette valeur numérique sous forme d'une mélodie et d'un rythme particulier. Une mélodie et rythme qui, en vertu de leur mimésis numérisée du ballet cosmique, constituaient une réplique de la véritable nature des phénomènes naturels et mortels lesquels, encore une fois, ne sont que la progéniture du ballet hiérogamique. Or comme le poète était à même de créer un chant ou *hymn-odia* qui pouvait faire cela, il pouvait utiliser ce chant pour

exprimer ce que la langue ordinaire est incapable d'exprimer. C'est-à-dire qu'il savait représenter les objets du poème à la puissance des pouvoirs astraux et telluriens qui les enfantent et jouent un rôle décisif en déterminant leur lieu, place, nature et destin.

Voilà pour l'ontologie astrale des Hellènes d'antan. Voilà pourquoi la musique fut pour eux un code pour épi-phoniser cette ontologie. Voilà pourquoi la musique composée par les rhapsodes et *hymnodes* de jadis était considérée comme la voix même de la nature.

Et qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce que cela veut dire que lorsque l'on écoute la musique dans la poésie telle qu'on la composait jadis on entend quelque chose qui n'a pas de signification ? Bien sûr que non ! Au contraire on assiste à quelque chose de superlativement voire suprêmement significatif et lourd de sens. On assiste au *Gesamtkunstwerk aller Gesamtkunstwerke*. À un conte relatant *tonalement* comment la *cadentia sidera* entre en communion avec la partie non-astrale du cosmos d'abord pour créer le lieu entre le ciel et la terre qui héberge l'homme et ensuite pour déterminer le temps, lieu, nature et destin de tout ce qui se trouve dans ce monde.

Or que peut-il y avoir de plus significatif que cela ? Autrement dit, qu'est-ce que la musique doit ou *peut* faire de plus pour démontrer qu'elle est non seulement aussi signifiante que les mots mais davantage signifiante que les mots ? Et si les musicologues contemporains nous disent : « certes, tout cela a été vrai, mais on a dépassé ce stade de l'interprétation et de l'usage de la musique. Car depuis longtemps ce n'est plus la nature qui compte dans la composition musicale. Désormais c'est l'homme, la société et les pulsions de l'homme et de la société qui comptent dans la composition musicale », cela n'aura pour effet que de renforcer notre opposition à l'égard de leurs idées. Car dès lors on ne les accusera plus d'avoir tort en prétendant qu'il n'est pas dans la

Fionn BENNETT

« nature » de la musique d'avoir une fonction dénotative ou référentielle. On les accusera de promouvoir une acception et une appréciation de la musique qui la prive de ce qu'elle a de plus précieux. À savoir la capacité d'être la voix et le langage de la nature.

Pourquoi le rappeler et y insister ? Certainement pas pour faire valoir quelque chose qui serait de l'ordre de l'insolite ou du nouveau, car il n'y a rien là de neuf. Non, c'est seulement pour encourager la musicologie à justifier son aspiration à être prise au sérieux du fait que ce qu'elle a à nous dire touche au plus grand souci de *nostrum aevum*. Et n'en déplaît aux défenseurs des goûts postmodernistes, ce souci n'a rien à voir avec la défense de la liberté artistique, le combat contre l'eurocentrisme, la promotion des intérêts de l'individu contre la société ou de l'innovation contre la tradition, et nous nous en tenons à ces griefs pour ne pas allonger la liste. Le vrai souci est de sauver la planète de la dévastation que l'espèce humaine est allègrement en train de lui faire subir. Or une bonne façon pour la musicologie de nous aider dans cette voie serait de nous enseigner comment les gens d'autrefois ont fait de l'art musical un moyen de concilier l'homme et son environnement et par cela même quelque chose de salutaire et d'enchantant.

Fionn Bennett

Université de Reims Champagne-Ardenne

### Bibliographie

BOYANCE Pierre, *Le culte des muses chez les philosophes grecs : études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, E. de Boccard, 1936.

BRIGHT, William, « Points de contact entre langage et musique » in *Musique en jeu*, 5, 1971, p. 67-74.

- CAMPANILE, Enrico, "Indogermanische Dichtersprache", MEID, W. (ed.), *Studien zum indo-germanischen Wortschatz*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft, 1987.
- DETIENNE, Marcel, *Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, La Découverte, 1990.
- GEORGIADIS, Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg, Rowohlt, 1958.
- HAVELOCK, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- HEADLAM, William, "Greek Lyric Metre", *Journal of Hellenic Studies*, 22, 1902, p. 209-227.
- JOURDAIN, Fabienne, *Le Papyrus de Derveni*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- KOLLER, Hermann, « *Stoicheion* », *Glotta*, XXXIV, 1955, p. 161-174.
- LOHMANN, Johannes, *Musiké und Logos: Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1970.
- MITHEN, Steven, *The singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2005.
- MOLINO, Jean, *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud, 2009.
- NAGY, Gregory, *Pindar's Homer*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien : essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- NEUBAUER, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in 18<sup>th</sup> Century Aesthetics*, New Haven, Yale UP, 1986.
- SCHNEIDER, Marius, "Die Natur des Lobgesangs", in *Basilienses de Musica Orationes*, no. 2, Basel, Bärenreiter, 1964.
- SCHNEIDER, Marius, "Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen", Stuttgart, Museum für Länder- und Völkerkunde (s.d.).
- THOMSON, George D., *Greek Lyric Metre*, Cambridge, W. Heffer, 1961.
- TOPOROV, Vladimir, "Die Ursprünge der indogermanische Poetik", *Poetica*, n° 13, 1981, p. 189-251.



Fionn BENNETT

- WALSH, George, *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, London, University of North Carolina Press, 1984.
- WATKINS, Calvert, *How to Kill a Dragon*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- WEBER, Max, “*Wissenschaft als Beruf, 1917-1919*”, *Max Weber Gesamtausgabe* (Abteilung I, Band 17), Tübingen, J.C.B. Mohr, 1992.
- WEST, Martin, L., “Alcman and Pythagoras”, *Classical Quarterly*, (New Series) 17, 1967, p. 1-15.
- WEST, Martin, L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- YELLE, R. A., *Explaining Mantras: Ritual, Rhetoric and the Dream of a Natural Language in Hindu Tantra*, New York, Routledge, 2003.