

MUSIQUE ET PHILOSOPHIE DANS LE THÉÂTRE GREC CLASSIQUE

On ne répétera jamais assez que la culture grecque proprement dite fut, elle aussi, à ses origines, une culture primitive, et qu'à ce titre elle fut soumise aux lois et règles qui régissent toute culture et toute mentalité archaïque¹. En outre, il est vrai qu'elle bénéficia initialement des cultures cycladique et créto-mycénienne, de niveau déjà supérieur, et dont elle surgit, tel l'oiseau Phénix renaissant de ses cendres, dans un élan de continuité. On ne saurait cependant nier que l'ère de sa floraison fut précédée d'une ère d'éclosion au cours de laquelle l'art était encore dominé par ses attaches magico-religieuses dont il ne se libéra d'ailleurs jamais complètement². Dans cet ordre d'idées, il est important de noter que musique, danse et parole furent au départ étroitement liées, et que ce n'est que beaucoup plus tard qu'elles se dissocièrent, tout en demeurant associées dans le domaine de la dramaturgie³.

On se rendra facilement à cette dernière constatation en tenant compte du fait que la dramaturgie grecque fit de tous temps partie du culte religieux, notamment du culte de Dionysos, dont elle était issue. Nombreux sont les témoignages relatifs au dithyrambe auquel succéda la tragédie, le témoignage d'Aristote étant le plus important⁴. Dès 443 avant notre ère Damon d'Oa avait tenté d'expliquer le mécanisme par lequel la musique influence le psychisme humain moyennant la création d'états d'âme particuliers, selon le caractère (*éthos*) du matériel musi-

1. Cf. L. LÉVY-BRUHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910; IDEM, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922; P.-M. SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Paris, 2^e éd., P.U.F. 1949; J. CAZENEUVE, *La mentalité archaïque*, Paris, A. Colin, 1961; J.-P. VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, P.U.F., 1962; IDEM, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1965; Cl. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; IDEM, *Mythologiques*, 3 vol., Paris, Plon, 1964-1968; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Philosophes de l'Égée*, Athènes, Fondation de l'Égée, 1991, pp. 16 et suiv.

2. Cf. IDEM, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d'Athènes, 1998, pp. 13-23; 182-194; IDEM, *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 3: *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 15-132, notamment pp. 44-49.

3. Cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2^e éd., Paris, Vrin, 1999.

4. Cf. *Poétique*, 2, 1448 a 14; 4, 1449 a 10; *Polit.*, Θ7, 1347 b7; *Rhét.*, Γ14, 1415 a 10 et Γ9, 1409 a 25; Γ3, 1406 b 1; *Probl.*, XIX, 95, 918 b 18.



cal utilisé⁵. La tradition faisait déjà remonter la mise en place et l'utilisation de procédés magico-esthétiques dérivant de cette conception, à Orphée et à Mélampous⁶ qui assuraient la guérison de maladies de l'âme: procédés également employés par les Pythagoriciens⁷ dans un but analogue.

Sans nul doute, à l'échelle universelle, tous les cultes primitifs font appel à la musique, et il ne saurait en être autrement des cultes primitifs en Grèce. C'est toutefois au culte de Dionysos qu'échut le destin de véhiculer une attitude d'intégration de la musique dans ses propres pratiques, au point de s'ériger lui-même en précurseur de la dramaturgie classique⁸; autrement dit, de la tragédie et du drame satyrique et, par extension, de la comédie qui, elle, bien que d'origine et de caractère tout différents, a pourtant largement hérité, par la suite, de la forme et des agréments musicaux de la tragédie, notamment des parties chorales, éléments musicaux par excellence du genre. On pourrait même supposer que la suppression ultérieure des chœurs de la comédie⁹ donnait libre cours à l'imagination de danseurs professionnels. En tout état de cause, la fonction sociale de la comédie, jointe à sa fonction esthétique ne fut jamais, selon Aristote, étrangère à des préoccupations didactiques¹⁰. Mais, d'une manière générale, le théâtre grec fut issu du culte de Dionysos, alors que la comédie, d'origine «bourgeoise», se serait laissée absorber par les activités festives de la tragédie.

5. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Beauté et moralité musicales: une initiative damonienne, un idéal athénien, *Philosophia*, 34, 2004, pp. 9 - 14; PLATON, *Timée*, 67a-b; 80 a-b, décrit minutieusement le mécanisme selon lequel la musique agit sur l'âme, Cf. aussi ARISTIDE QUINTILIEN, *De musica*, p. 107 Meibom. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon, *Musique et philosophie*, Dijon, Soc. Bourguignonne de Philosophie, 1985, pp. 3-14.

6. Cf. IDEM, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, *Introd.*, pp. 1-22; IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, Athènes, Académie d'Athènes, 2004, pp. 13-33; 112-126; 235-246. Que les chants sont, en réalité, des incantations, PLATON, *Lois*, II, 659 e; 664 b; 665 e; 666 e; 670 e, l'affirme à cinq reprises consécutives, ce qui montre l'importance qu'il accorde à cette identification. Il en est de même des deux sens du terme latin *carmen*, «chant», «incantation», «enchantement» et «charme». Cf. *infra*, et la n. 18.

7. Cf. IDEM, Beauté et moralité..., *loc.cit.*, notamment pp. 9 - 14 et les notes 12 et 13.

8. Cf. IDEM, L'univers musical des femmes d'Eschyle, *Kernos*, Suppl. 10, Liège, CIERGA, 2000, pp. 21-28.

9. Le fait que les chœurs de la comédie attique n'en faisaient pas vraiment partie intégrante est attesté par leur omission tardive. Ayant cessé d'être chantés, ils furent désormais uniquement dansés, en guise de divertissements. Cf. E.W. HANDLEY, *Χοροὺ* in the «Plutus», *The Classical Quarterly*, 47, 1953, pp. 58 et suiv. La chorée, tant prônée par PLATON, *Lois*, II, 654, b-c; 665 a; 672 e; VII, 790 e; 796 b; VIII 831 b etc. et ARISTOTE, *Hist. an.*, H1, 581 a 25; *Éth. à Nicom.*, A 11, 110 a 15; Δ6, 1123 a 23; K9, 1179 a 11; *Polit.*, Γ11, 1281 b3; Δ2, 1289 a 33; H1, 1323 b 41, aurait ainsi «dégénéré» en pantomime.

10. Cf. E. MOUTSOPOULOS, D'une application de la catégorie esthétique du risible: la catégorie du comique d'après Aristote, in D. KOUTRAS (éd.), *Poétique et art rhétorique chez Aristote*, Athènes, «Le Lycée», 2003, pp. 232-240.

L'institution de concours dramatiques, bien à l'image de celle de concours musicaux¹¹, rappelle les conditions culturelles dans lesquelles débutèrent les concours athlétiques (Ἰσθμια, Νεμέα, Ὀλύμπια, Πύθια). Les vainqueurs des courses et autres compétitions, célébrés de manière inégalée par Pindare, étaient regardés au départ comme les élus des dieux, censés les avoir favorisés pour rendre manifeste le bien-fondé de leur cause lors d'une contestation. Ce n'est que plus tard que le fondement religieux des concours musicaux et dramatiques devint moins évident, au point d'être négligé. Désormais, seul l'aspect social et esthétique de la dramaturgie attirera l'intérêt du public et de la critique. Platon, pour sa part, déplorera la confusion des formes musicales traditionnelles chez les musiciens de son temps¹². Sa critique ne s'adresse pas à l'art, qu'il respecte et qu'il considère comme nécessaire à la vie humaine¹³. Tout au contraire, il ne s'insurge que contre la licence esthétique de ses contemporains qui se plaisaient à mélanger genres et formes, auparavant distincts, et à introduire dans leurs œuvres divers artifices techniques, telle l'imitation des bruits de la nature ou des cris d'animaux¹⁴, dans l'intention d'épater leur public pour en gagner la faveur: attitude «théâtrocratique» s'il en est, qui suppose une dégénérescence artistique à la suite d'une dégradation de la qualité inhérente aux œuvres d'art, au profit d'une accentuation du facteur d'habileté, d'adresse, voire de dextérité, dans l'exécution de pièces souvent vides de sens, et dont l'ambiguïté prêtait à erreur¹⁵.

Au cours de l'histoire et du développement de la tragédie on constate une relative diminution progressive de la longueur des parties chorales, qui semble aller de pair avec le passage graduel d'un irrationalisme latent chez Eschyle vers un rationalisme soutenu chez Sophocle et finalement vers un rationalisme prononcé chez Euripide, et ce en dépit de la passion qui est dominante chez ses personnages¹⁶. Néanmoins, et malgré cette évolution, la tragédie, dans l'ensemble, baigne dans un climat unitaire et inaltéré, où la musique joue un rôle

11. Cf. déjà, E. REISCH, *De musicis Graecorum certaminibus*, Diss., Wien, 1885; cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, p. 189 et la n. 10; p. 287 et la n. 3; cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, notamment p. 91 et la n. 50, à propos d'Hésiode, vainqueur d'Homère, selon la légende (mise en doute par Plutarque), lors d'un concours musical, qui dédia le trépied qu'il reçut comme prix, accompagné d'une épigramme, aux Muses Héliconiades. Cf. PROCLUS, *ad. Hesiodi Opera et Dies*, éd., T. Gaisford, *Poëtae Graeci Minores*, t. 3, London, Oxford Univ. Press, 1830, p. 304, pp. 10-12. Le matériel rassemblé dans *Pauly's R.E.*, s.v. *Agones*, (ἀγῶνες μουσικοί), vol. 1A, col. 839-840 est d'une pauvreté décevante.

12. Cf. IDEM, *La musique...*, pp. 266 et suiv.; P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Alcan, 1933 pp. 67 et suiv.; IDEM, *Platon et la musique de son temps*, *Revue Internat. de Philos.*, 32, 1955/2, pp. 276 et suiv. PLATON, *Lois*, III, 700 a-d.

13. Cf. *Politique*, 299 e - 300 a.

14. Cf. *République*, III, 397 a-b.

15. Cf. *La musique...*, pp. 290 et suiv.

16. Cf. *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, pp. 132-134.

prépondérant et décisif¹⁷. Il sera question, dans ce qui suit, de l'importance philosophique que la musique acquiert dans la dramaturgie entendue sous ses deux aspects formels, la tragédie et la comédie; plus précisément, de la musique en tant qu'ensemble de données sensibles véhiculaires de réalités objectives autant que de vécus humains.

Le fait musical le plus élémentaire, le plus instinctif et le plus authentique, c'est l'*incantation*, à l'origine formule magique qui fut, par la suite, développée en chant, au point que Platon ait pu identifier les deux termes à cinq reprises consécutives, ce qui indique l'importance qu'il accordait à cette identification¹⁸. Chez les Tragiques, l'incantation acquiert la valeur d'une pure invocation, normalement adressée à une puissance naturelle ou surnaturelle, le plus souvent à une divinité, pour en implorer la miséricorde ou la grâce, voire l'intervention. L'incantation s'avère ainsi un lien musical qui unit l'humain au divin. Quant au passage de la parole proférée à la parole chantée, «serait-il nécessaire d'insister sur le fait que... la musique des mots se confond avec la musique proprement dite»¹⁹? On pourrait même en l'occurrence faire état d'une puissance magique du verbe (articulé) associé au chant (entonné)²⁰.

Ne serait-ce que détachée de toute rationalité rigoureuse, l'invocation est le résultat de la rationalisation implacable du caractère émotif d'un désir. Chez Eschyle, les Suppliantes, fugitives traquées, tout en doutant de l'efficacité de leurs prières musicales²¹, ne cessent d'invoquer les dieux. S'adressant à la terre qui les accueille, elles s'interrogent si le sens de leurs chants (à l'accent étranger) lui est compréhensible, craignant que leurs voix ne parviennent pas jusqu'aux dieux de l'Olympe, et hésitent ne sachant à quelle divinité mieux désignée par ses attributions dédier leur prière²². Chez Sophocle, des invocations à des divinités

17. Cf. *ibid.*, pp. 134-135. Ceci est valable également pour les œuvres des tragiques «mineurs»: Phrynichos, Ion, Diogène d'Athènes, Agathon, Moschion, Théognis, dans la mesure où leurs fragments, respectivement édités par Nauck et par Snell, permettent d'en juger.

18. Cf. *supra*, et la n. 6. La question est essentielle pour PLATON, *Phèdre*, 243 a-b; cf. *Charmide*, 156 d; 175 e, où le caractère musical de l'incantation en rejoint le caractère philosophique. Cf. déjà J. COMBARIEU, *La musique et la magie. Étude sur les origines de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris (Études de Philologie Musicale, 3), 1909; P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Étude d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, Boccard, 1937, pp. 81-89; A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, 1934, Cf., par contre, K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 1902, pp. 315 et suiv., où l'origine de la musique est associée au développement du travail. Sur le charme musical, cf. E. MOUTSOPOULOS, *Emprises et empreintes musicales*, in C. DUMOULIÉ (éd.), *Fascinations musicales. Littérature et musique* (en publication), Paris, 2005. Cf. *infra*, et la n. 81.

19. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, p. 83, à propos d'Euripide. Pour Eschyle et Sophocle, cf. respectivement, *ibid.*, p. 8, n. 1 et p. 47, n. 2. Pour Aristophane, cf. *ibid.*, pp. 154-159.

20. Cf. *ibid.*, notamment p. 157.

21. *Suppl.*, 808-809; *ibid.*, 693-697.

22. Cf. *ibid.*, 118-119; 161; 590-591.

isolées ou homogènes sont parfois doublées d'invocations «collectives» à des divinités diverses à attributions disparates. Ainsi le chœur d'*Œdipe roi* invoque, tour à tour, Phémè, Athéna, Artémis et Phœbos, tout en faisant également appel à des divinités infernales²³. Dans les *Trachiniennes*, à côté de Zeus, Héraklès invoque Hadès²⁴. Pour sa part, Ajax appelle tour à tour Hermès, guide des âmes, Thanatos et les Érinyes. Celles-ci sont expressément invoquées dans *Œdipe à Colone* par le héros même en sa qualité de suppliant et par le chœur²⁵ des Athéniens²⁶. Quant à Thanatos, loin d'être envisagé uniquement comme vengeur, il est également invoqué comme libérateur qui, à l'inverse de Péan, procède à la guérison par anéantissement²⁷.

Chez Euripide, l'éventail des puissances destinataires d'invocations s'élargit considérablement. À côté des divinités de tout premier plan, des divinités secondaires, témoins de l'existence d'un animisme originel, font leur apparition: la source Dirké; le fleuve Isménos; les filles du fleuve Asôpos; peut-être par métonymie, mais tout aussi bien par mention directe, le «rocher boisé du dieu pythien» et les «demeures des Muses de l'Hélicon»²⁸, ainsi que les oiseaux-musiciens et les augures²⁹ et, enfin, divers objets en principe inanimés ou des paroles, les uns et les autres ayant acquis un caractère sacré³⁰. Les divinités chthoniennes et infernales sont, elles aussi, mises à contribution³¹. Par extension, des incantations sont, de surcroît, adressées à des défunts. À l'intérieur des sociétés archaïques, les morts occupent, dans la hiérarchie cosmique, une place privilégiée: d'une part, ce sont des humains en voie de divinisation; d'autre part, ils participent à l'organisation mystique du cosmos. Plus leur mort est récente, plus ils s'intéressent aux vivants et plus ils les hantent de leur présence³².

Le climat de la comédie ne change rien à cette situation, si ce n'est par exagération des références aux puissances invoquées et par manque de gravité des motifs évoqués: dieux olympiens et infernaux ou notions divinisées pour la circonstance³³. L'effet comique est produit par la disproportion entre le ton

23. Cf. *Œd. roi*, 157 et suiv.; 185-186.

24. Cf. *Trach.*, 1085-1086; 1208-1209.

25. Cf. *Ajax*, 831-832; 854-855; 843-844.

26. Cf. *Œd. Col.*, à 84 et suiv.; 1389 et suiv.

27. Cf. *Trach.*, 1173.

28. Cf. *Bacch.*, 520; *Héraklès*, 785-789; 790-797.

29. Cf. *Hélène*, 169-173; 1109; 1480-1484; 1491;

30. Cf. *Phén.*, 594-595; *Médée*, 20-23; *Cycl.*, 599.

31. Cf. *Médée*, 148-150; 1251-1260; *Héraclides*, 749; *Électre*, 671 et suiv.; 866; 1177; *Chrysis*, fr. 836 N.; *Héc.*, 68-70; *Phén.*, 679-680; *Ion*, 1048; *Rhésos*, 288; *Médée*, 644-651; *Pélée*, fr. 623 N.; *Dictys*, fr. 336 N.; *Phén.*, 182; *Bacch.*, 977.

32. Cf. L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive*, p. 73.

33. Pour Zeus, cf. *Ploutos*, 898; *Acharn.*, 225; *Lys.*, 476; 716; 967; 971; 1031; *Guêpes*, 652; *Thesm.*, 1 et 71; *Cav.*, 1390; *Ois.*, 223; 667. Pour Poséidon et Héra, cf. *Cav.*, 551 et suiv., *Ois.*, 295;

sérieux de l'invocation et la futilité de son prétexte. S'il est normal que les Muses soient invoquées par les poètes qu'elles inspirent, il est pour le moins exagéré de leur demander d'inspirer un chant destiné à célébrer la ville fondée par les oiseaux³⁴ ou encore de mettre à la bouche d'une vieille «un chant ionien d'amour»³⁵. La vertu magique de la musique devient manifeste du fait que mouvements vocaux et corporels sont souvent involontaires, soumis à un rythme tout-puissant auquel le sujet adhère obligatoirement, non sans réaction préalable³⁶. Par ailleurs, il arrive que, dans la tragédie, le héros se dédouble en décrivant oralement les gestes qu'il accomplit³⁷. Ce dédoublement s'amplifie en se radicalisant en «dialectique chorale» dans les chœurs comiques où il comprend deux phases consécutives, l'une ordonnative, l'autre exécutive: le coryphée incite les choreutes à agir; ceux-ci se conforment à ses indications³⁸.

Cette dialectique n'a en aucun cas le sens d'un jeu rationnel d'états conscients; elle ferait plutôt penser à l'effet produit par un appel. Une parole peut de même posséder le pouvoir de provoquer certains états affectifs³⁹ ou encore une action précise. La magie des paroles disparaît cependant quand la raison est susceptible de prévaloir, moyennant la persuasion. Ce ne sont plus alors les paroles qui prévalent, mais bien les raisonnements. Il se peut aussi que les paroles soient privées d'efficacité si elles s'opposent aux exigences de la raison. Néanmoins, véhiculée par la musique en tant qu'invocation, la parole demeure un signe, voire un signal, et c'est en tant que tel qu'elle acquiert toute son importance. C'est dans

1131; *Ploutos*, 1050; *Nuées*, 566-567; *Thesm.*, 322; *Paix*, 564; *Guêpes*, 143. Pour Apollon, cf. *Guêpes*, 869-874. Pour Athènes et Athéna, cf. *Lys.*, 1262-1263; 1270; 1280; *Nuées*, 598-600; *Thesm.*, 114-118, 320; *Caval.*, 581 et suiv., *Nuées*, 601-603; *Lys.*, 341, 346-347; *Paix*, 271; *Thesm.*, 315; 1137 et suiv. Pour Aphrodite et Hermès, cf. *Lys.*, 384; *Ass.*, 958, 965-966; *Ach.*, 816; *Thesm.*, 300; 977; *Nuées*, 1478. Pour Asclépios, cf. *Ploutos*, 639 et suiv.; Pour Déméter et Corè, cf. *Ploutos*, 555; 872; *Gren.*, 337; 372-376; 383-393; 886. Pour Cybèle, cf. *Ois.*, 744; 877. Pour Dionysos, cf. *Thesm.*, 990-994; *Nuées*, 603-606.

34. Cf. *Ois.*, 904-905, parodie du chœur d'*Œdipe à Colone*, 668 et suiv.

35. Cf. *Ass.*, 880-883.

36. Cf. *Paix*, 324-325.

37. Cf. *ESCH.*, *Choéph.*, 150-151; *Perses*, 935-938.

38. Cf. *Thesm.*, 120-122. Cf. déjà *ESCH.*, *Suppl.*, 693-697; *Eum.*, 307-309.

39. Tels le plaisir par envoûtement (*Cav.*, 210; 359; 629-630; 645; 680-682; *Dis.*, 629; *Nuées*, 314-315; 317-319; 356-359) et la peine suscitée par une voix ou des paroles désagréables (*Thesm.*, 146-147; *Guêpes*, 35-36; *Ass.*, 644-645; *Ach.*, 372-374; 496-499; 501; 561-563), tout comme par un air joué sur l'aulos, instrument qui convient aux états orgiaques. Dans EURIP., *Héraklès*, 871, Lyssa menace le héros éponyme de l'envoûter en l'effrayant par le jeu d'un tel air: *τάχα σ' ἐγὼ ... χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ*. De la rythmique grecque on connaît presque tout, grâce aux textes poétiques et à leur riche métrique. En revanche, le trésor des mélodies grecques, malgré l'existence de nombreux monuments (cf. E. PÖHLMANN, *Denkmäler griechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg, 1970; M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992), une telle connaissance nous est interdite: *ignoramus, ignorabinus*.

ce contexte que les oracles sont envisagés comme les divinations les plus musicales⁴⁰.

Par rapport aux gestes, airs, chants et paroles qui, tous, suscitent le mouvement des corps et des âmes tout en manifestant eux-mêmes un mouvement interne, le silence agit, pour sa part, tout autrement, car il exprime des états d'âme particuliers: consternation, embarras ou perplexité, crainte ou frayeur, vénération, mais encore acquiescement tacite, méditation, machination et, d'une manière générale, préparation d'une action future, et même imminente. Il devient clair que, par rapport à la musique, le silence annonce des situations à nuance tant affective que rationnelle. C'est dire que le silence possède une valeur expressive «par défaut». Chez Eschyle, l'absence de sonorité est supplantée par divers indices sensibles, visibles par exemple: des traces⁴¹, des signes avant-coureurs⁴² ou même des signaux lumineux, telles les *phryctôries*⁴³. Le devin aveugle, par contre, se tait⁴⁴ pour écouter les augures⁴⁵, signes naturels audibles, qui véhiculent des messages. Or, bien qu'audible, un message peut ne point être entendu, soit par faute d'attention soit par manque d'intelligence⁴⁶. Toutefois, la sagacité incite à parler ou à se taire selon les circonstances⁴⁷. Sous ses diverses formes répertoriées, le silence s'avère un aspect complémentaire de la musique. Il est, tour à tour, éloquent, indicateur, mais aussi purificateur. Il conserve les vertus de la musique sonore ou encore protège des influences pernicieuses en exerçant sur elles une action de compensation.

Chez Sophocle, le silence accentue la notion, en l'occurrence plus religieuse que morale, de *devoir*. Certains cultes religieux exigent des initiés un mutisme complet⁴⁸. Le silence cesse alors d'être signe de convenance⁴⁹ pour devenir pratique religieuse, tel entre autres, celui de la prière⁵⁰. Enfin, silence équivaut à parole (notamment à un aveu)⁵¹, et peut devenir plus éloquent qu'elle⁵². Moins manifestement musical que dans l'œuvre d'Eschyle, le silence se présente, chez Sophocle, principalement comme corollaire de la raison. À la notion eschyléenne

40. *Cav.*, 61: «chanter des oracles»; *Ploutos*, 8-9, où la valeur musicale originelle des oracles est suggérée par le terme *thespiô<i>dos*.

41. *Eum.* 245.

42. *Thèb.*, 81-82; *χόνις*... *ἄνυχδος*; *Suppl.*, 180: *χόνιν ἄνυχδον*. Cf. *SOPH.*, *Trach.*, 179; *Philoct.*, 865-866.

43. *Agam.*, 22-24.

44. *Édoniens*, fr. 9 N.; pour une relation renversée, cf. *Agam.*, 978-979.

45. *Thèb.*, 24-26; 305 et suiv.

46. *Prom.*, 448; 486-487; *Choéph.*, 882-883; *Agam.*, 457; 459-460; *Eum.*, 380.

47. *Eum.*, 276-279; 448-450.

48. *Œd. à Col.*, 1051-1052.

49. *Ajax.*, 75; 87; 293; *Trach.*, 988-989.

50. *Électre*, 630-631.

51. *Trach.*, 813-814.

52. *Ibid.*, 862.

de silence indicateur s'oppose la notion sophocléenne de silence intentionné; à celle de silence purificateur, celle de silence préservateur. Ces aspects, tant soit peu différents, se rejoignent au niveau de la fonction esthétique, partant musicale, du silence. Aussi est-ce à travers l'absence de la magie des mots que l'on découvre la magie, difficilement manifeste, du silence.

Dans l'œuvre d'Euripide, le silence revêt des formes et véhicule des significations plus ou moins semblables, sans être tout à fait identiques. L'élément rationnel se profile parfois sous le silence, trait «musical» teinté de négativité et obéissant à un impératif, pour mener à bien une entreprise. Des règles analogues régissent un comportement qui vise à respecter un secret⁵³ ou à mieux prendre au dépourvu un adversaire, le plus fréquemment en dissimulant une présence⁵⁴. Le silence sert, par ailleurs, à marquer un temps mort préluant à un temps fort de la tragédie, qu'il prépare et met en valeur, tels les instants solennels où quelque décision est proclamée ou quelque fait nouveau, longtemps attendu, s'accomplit⁵⁵. L'importance réelle de l'événement est ainsi soulignée indépendamment *de* (ou encore *dans*) l'attente d'un événement extraordinaire⁵⁶ ou enfin pour des raisons impératives inspirées par la progression dramatique⁵⁷, dans le but de souligner son importance pour l'économie de l'œuvre⁵⁸. Au silence de gêne⁵⁹ et au silence d'obéissance à une interdiction, s'opposent un silence

53. *Méd.*, 259-263; 319-320; *Iph. en Aul.*, 542; *Oreste*, 638-639; 789; 1103; *Hél.*, 1017; 1045 et suiv.; 1387-1389; *Cycl.*, 476; *Héc.*, 737-738; *Iph. en Taur.*, 1063-1064; 1232-1233; *Hipp.*, 710 et suiv.; *Ion*, 666-667; 690-691.

54. EURIP., fr. 969 (incert.) N.; *Oreste*, 140-141. Dans les deux cas, il s'agit d'avancer sans faire de bruit. Cf. H. WEIL, éd. d'*Oreste*, p. 696: «Denys rapporte qu'au théâtre les six syllabes (de la phrase)... se chantaient sur la même note... en dépit de la prononciation habituelle... Il veut faire voir que le chant composé par le poète musicien ne s'accorde pas avec le chant naturel de l'accentuation» (pour des vers analogues, cf. *Hér.*, 1042 et suiv., notamment 1059 et 1068; *Oreste*, 1311; 1314; *Cycl.*, 624; 629, 680-681; *Alc.*, 1008-1010; *Héc.*, 1070; *Méd.*, 380; *Hipp.*, 603; *Iph. en Taur.*, 296. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie...*, p. 119 et la n. 7; IDEM, *Musique tragique, mais laquelle?* (EURIP., *Iph. en Taur.*, vv. 179-184), *Diotima*, 12, 1984, pp. 158-163; IDEM, *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 3, *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1991, pp. 37-43.

55. *Phén.*, 1224; *Suppl.*, 669-670; *Héraklès*, 930; *Héc.*, 529-533; *Iph. en Aul.*, 1564; *Rhésos*, 731.

56. *Cycl.*, 82, 94; *Iph. en Taur.*, 458; 723; *Héc.*, 725; *Hipp.*, 465-468; *Or.*, 1353-1354.

57. *Hipp.*, 288-289; 498-499; 503-504; 706; *Andr.*, 691-692; *Suppl.*, 513-515; *Ion.*, 365; *Égée*, fr. 5 N.

58. *Iph. en Aul.*, 1142-1143; *Électre*, 958-959; *Héraklès*, 1054; *Troy.*, 363.

59. *Hipp.*, 98-99; *Oreste*, 37-38; *Alexandre*, fr. 64 N.; *Hélène*, 1307; *Iph. en Taur.*, 36-37; 40-41; 123; 938; 1042-1043; 1234 et suiv.; *Électre*, 432 et suiv.; 743 et suiv.; *Alc.*, 679; 703; *Héraklès*, 1244; *Troy.*, 869-870.

éloquent⁶⁰ et un silence mystique⁶¹ où l'émotion l'emporte sur l'entendement⁶². Par sa fonction de complément esthétiquement (mais aussi ontologiquement) nécessaire à toute partie vocale de la tragédie, il compense l'action, parfois pernicieuse, de la musique sonore. Musique «négative», il demeure, en fin de compte, musique tout court.

Chez Aristophane le silence remplit quatre fonctions distinctes dont les unes rappellent celles du silence dans la tragédie, les autres étant spécifiques à l'art de la comédie, et dont le poète a le secret. Le silence comique constitue, lui aussi, un signal ou prépare à l'audition d'un message important. Éloquent en soi, il se passe de tout commentaire. Le rompre pour proférer une seule parole, un seul nom, équivaldrait à une jactance⁶³. Or le silence comique le plus authentique, c'est le silence de complicité. Il est si explicite que l'auteur comique semble s'en servir pour, en quelque sorte, cligner de l'œil à son auditoire⁶⁴. Il acquiert par là-même le sens d'un substitut musical.

Les liens que la musique tisse entre le transcendant surnaturel et l'humain s'étendent, ne serait-ce que par renversement, sur le plan des rapports entre l'homme et la nature, voire le cosmos envisagé comme un univers musical. Pour Eschyle, outre les instruments musicaux, tout objet façonné par l'homme ne produit que des bruits⁶⁵ et sifflements, associés aux sifflements d'animaux surexcités et aux éléments de la nature⁶⁶. Les oiseaux chanteurs («musiciens», au dire de Platon)⁶⁷ véhiculent le pathos tragique⁶⁸, sans compter la signification

60. Ces silences, bien mesurés, s'insèrent dans des parties chantées, composées par le poète-musicien novateur, de manière à intriguer ses contemporains (cf. J. ESTÈVE, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, Nîmes, 1962, notamment p. 52, n. 3; T.B.L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen, 1967, pp. 19 et 284-285, où il est question de nouvelle technique métrique et de «style décoré»), mais aussi à agacer PLATON, *République*, III, 397 a. Cf. P.-M. SCHUHL, Platon et la musique de son temps, *Revue Internat. de Philosophie*, n. 32, 1955/2, pp. 276 et suiv.; E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, p. 289 et la n. 14.

61. *Hipp.*, 271; 297; 312; *Andromède*, fr. 127 N.; *Suppl.*, 673-674; *Iph. en Aul.*, 1142-1143; *Oreste*, 1592; *Hipp.*, 991; *Antiope*, fr. 967 (incert.) N.; *Phén.*, 890-891.

62. *Phén.*, 960; 1335; *Iph. en Aul.*, 655; 838; *Androm.*, 1078; *Héraklès*, 514-515; *Héraclides*, 535-536; *Iph. en Taur.*, 836; 956-957; *Alcméon.*, fr. 68 et 82 N.; *Troy.*, 110; *Ion*, 859; *Héc.*, 663-664; *Antigone*, fr. 165 Nauck; *Hipp.*, 604; *Dictys*, fr. 347 N.; *Téléphe*, fr. 706 N.; *Alexandre*, fr. 57 N.; *École*, fr. 28 N.; *Bauch.*, 775-776; *Phén.*, 925-926.

63. *Guêpes*, 86; *Ass.*, 129-130; *Paix*, 61; 91; 96-98; 382; *Thesm.*, 95-99; 381-382; 571-573; *Lys.*, 516; 769; *Gren.*, 240-241; *Ploutos*, 670-671.

64. *Lys.*, 70; *Guêpes*, 740.

65. *Théb.*, 184; 386; 399; *Suppl.*, 181; *Choéph.*, 375-376.

66. *Eum.*, 53; *Trach.*, 463, *Prom.*, 124-126; *Agam.*, 891-893.

67. PLATON, *Rép.*, X, 620 a.

68. *Agam.*, 1140-1149; fr. 437 (Grammaticus Bekkeri, p. 349, 6) N.; *Suppl.*, 58-62. Cf. PLATON, *Phèdre*, 258 b-c. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La mus. dans l'œuvre de Platon*, pp. 386-387.

augurale de leur chant et du bruit de leurs ailes⁶⁹. Silloné par leur passage, l'air résonne des bruits de la nature et du grondement des éléments en lutte dramatique les uns contre les autres⁷⁰. La musique perd graduellement son caractère humain pour se transcender dans le monde, sans cesser de refléter des états d'âme et des situations tragiques.

Dans l'œuvre de Sophocle, à la subjectivité musicale humaine tend à s'opposer une série de degrés d'objectivation de la musique dont le premier est délimité par l'apparition des instruments musicaux, en particulier du type de la lyre et de l'aulos, sur lesquels le poète prodigue des indications d'ordre technique qui témoignent de sa propre maîtrise en la matière⁷¹. Prolongements des aptitudes musicales humaines, les instruments transmettent en outre à l'homme le message musical du surnaturel⁷². L'air résonne des bruits provoqués par les actions humaines, guerrières ou pacifiques⁷³. Les murmures des fontaines d'Athènes deviennent eux-mêmes des hymnes à sa gloire⁷⁴, les lamentations des Océanides traduisent la compassion des éléments de la nature aux douleurs des humains⁷⁵, et la terre de Thèbes chante avec les Thébains leur reconnaissance à Œdipe qui les a libérés du fléau du Sphinx⁷⁶. On constate, à l'inverse de la conception traditionnelle de la musique, une tendance à en faire une valeur purement humaine, partant morale, suivant les préoccupations philosophiques et éthiques de l'époque, inspirées, pour la plupart, de l'éthique musicale de Damon, que reflétera plus tard, à son tour, la philosophie platonicienne⁷⁷.

Pour Euripide, si le chant et le mouvement du corps sont les manifestations primaires de la musicalité humaine, les instruments musicaux: lyre, cithare, aulos, syrinx, se révèlent des moyens de soutien et de prolongement de l'expression mélodique et rythmique naturelle⁷⁸. Le *tympanon*, indispensable aux festivités orgiaques, remplit la fonction d'un appel et d'un message, lors, par exemple, de la recherche de Perséphone par sa mère⁷⁹. Le son de la trompette,

69. *Prom.*, 124-126.

70. *Ibid.*, 431-435; 1062; *Édoniens*, fr. 3 N.; *Niobé*, fr. 173 N., 1044-1046; *Thèb.*, 155; 212-213; *Perses*, 132-134; 388. Cf. PLAT., *Rép.*, III 396 a-b.

71. *Captives*, fr. 161 N.; Schol. ARISTOPH., ad *Ran.* 233; *Acrisius ou Danaè*, fr. 448 N.; *Thamyras*, fr. 624 N.

72. *Ajax*, 16-17; cf. ESCH., *Eum.*, 566-569.

73. *Philoct.*, 29; 1198-1199; 1263-1264; *Œd. à Col.*, 1500-1501; 1606-1607; *Banquet des Achéens*, fr. 269 N.; *Électre*, 25-27; *Ajax*, 141-142; 871; Schol. ARISTOPH., ad *Plut.*, 541; *Antig.*, 122-123; 592-593; *Trach.*, 517; 522; *Polyxène*, fr. 187 N.

74. *Œd. à Col.*, 685-686.

75. *Prom.*, 132-134.

76. *Œd. roi*, 689-695.

77. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Beauté et moralité...*, loc. cit.

78. *Alc.*, 146-147; 430-431; 445-447; 579-587; *Ion*, 164-165; 905-906; *Antiope*, fr. 190 N.; *Iph. en Aul.*, 438; 1036; *Troy.*, 126; *Hél.*, 170-171; *Héraclides*, 892-895; *Héraklès*, 684.

79. *Hél.*, 1308-1309.

enfin, donne le signal du combat⁸⁰. Le champ d'application de la musique déborde le cadre de l'activité humaine pour atteindre le domaine des êtres animés, notamment des oiseaux dont il humanise la musicalité, puisqu'il les assimile aux humains. Entre humains et oiseaux, les Sirènes associent deux catégories esthétiques: le fascinant et le macabre⁸¹. On dénote un certain animisme dans les chœurs euripidéens où sont fréquentes les invocations à des oiseaux dont le chant est censé reproduire, mais aussi, en revanche, inspirer celui des lamentations humaines, au point qu'une continuité semble s'établir de fait entre l'humain et l'universel⁸². Le chant lugubre du rossignol est le plus fréquemment évoqué⁸³. Les cris des autres animaux, pour être moins mélodieux, n'en ont pas moins une certaine valeur musicale⁸⁴. La nature animée participe ainsi tout entière au concert du cosmos, présenté par Euripide qui demeure fidèle à la tradition perpétuée par ses devanciers, laquelle englobe également le monde inanimé: objets, édifices⁸⁵, cités⁸⁶, sans oublier les éléments de la nature⁸⁷.

Bien que disposant d'indications éparses, on est en droit de faire état d'une

80. *Rhésos*, 147; *Troy.*, 1266-1267; *Héraclides*, 830-833; *Phéniciennes*, 1377-1378. Cf. ESCHYLE, *Perses*, 395; *Sept.*, 393-394.

81. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, 2^e éd. Athènes, Arsénidès, 1996, pp. 38 et la n. 17; 50 et la n. 4; 60 et la n. 8; IDEM, *Emprises et empreintes musicales*, loc.cit., supra, et la n. 18 in fine. Sur le caractère primitif des Sirènes (et les raisons de leur passage de l'état d'êtres marins à l'état d'êtres célestes) qui, par la suite, ont remplacé les Muses, filles de Zeus, cf. P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses* pp. 172 et 179. IDEM, *Les Muses et l'harmonie des sphères, Mélanges dédiés à la mémoire de F. Grat*, t. 1, Paris, 1946, pp. 1-16. Pour le rapprochement entre harmonie et Sirènes, entrepris par les Pythagoriciens, cf. JAMBLIQUE, *Vit. Pyth.*, 82-86; cf. *Vors.* (D.-K.¹⁶), fr. 45 C 4; E. MOUTSOPOULOS, *La mus. dans l'œuvre de Platon*, pp. 171-172; 378 et les notes 1-5. Sur le rapport entre *tétraktys*, éléments cosmiques et divinités, cf. I.-Ph. VILTANIOTI, *La Tétraktys, comme système décimal et logarithmique, sa mention dans le «Timée» platonicien et les orgies sacrées ineffables et occultes*, *Philosophia*, 34, 2004, pp. 251-256.

82. EURIP., *Él.*, 151-153; *Hél.*, 1480-1486; 1491; *Iph. en Taur.*, 1085-1095; 1104-1105; *Ion*, 164-165; 168-169; *Phaéthon*, fr. 775, v. 32 N.; *Héraklès*, 691-694; *Troy.*, 827-828. Cf. SOPH., *Él.*, 1058; ARISTOPH., *Ois.*, 769; *Gren.*, 1309 et suiv., qui parodie les alcyons d'Euripide.

83. *Phaéthon*, fr. 775 vv. 21-24 N.; *Hél.*, 1107 et suiv.; *Rhésos*, 553-554; *Palamède*, fr. 59 N.; *Héraklès*, 1022-1023. *Troy.*, 1244. Cf. ESCH., *Suppl.*, 58 et suiv.; *Agam.* (représenté en 458), 1144; SOPH., *Él.*, (repr. vers 428), 148; ARISTOPH., *Ois.* (repr. en 414), 212.

84. *Cycl.*, 48; *Iph. en Taur.*, 293-294; *Hél.*, 1557; *Troy.*, 439-440.

85. *Méléagre*, fr. 527 N.; *Hippol.*, 415; 790-791; 877; 879-880; 1074-1077; *Pleisthène*, fr. 632 N.; *Héraclides*, 832; *Rhésos*, 569-570; *Él.*, 802; 1150; 1166; *Héraklès*, 77-78; *Ion*, 515-516; *Hél.*, 859-860; *Phén.*, 1317; 1341; *Or.*, 960; *Troy.*, 1325; *Iph. en Taur.*, 50-53; *Andr.*, 923 et suiv.; 1240-1242.

86. *Héraklès*, 790-797; *Hipp.*, 979-980.

87. *Hél.*, 1305; 1452; *Hipp.*, 754; 1199-1205; 1215-1216; *Iph. en Taur.*, 430; 1133; *Troy.*, 28; 519-520; 887-888; 826-827; *Phén.*, 211-213; 1174-1181; *Iph. en Aul.*, 9-10; *Bacch.*, 1083-1085; *Cycl.*, 320; *Suppl.*, 710; 997; *Andr.*, 1144-1145; *Héc.*, 1109-1113; *Méd.*, 28-29; *Él.*, 467; *Ion*, 1074-1089.

philosophie de la musique chez les tragiques grecs, en tant que partie constitutive d'une philosophie tout court qui est, en même temps, une biosophie. À ce stade, elle n'est pas encore, à proprement parler, une doctrine, mais un tissu de courants et de tendances, les uns très anciens, les autres plus récents. Le contenu de cette philosophie est facilement réductible au principe de la primauté du rythme, de l'harmonie, du mouvement, sur le plan psychologique et cosmologique. Aristophane s'associe allègrement à cette conception qu'il adapte au climat de l'ancienne comédie, à l'instar des tragiques «mineurs» qui, eux aussi, s'étaient rendus à la propension générale⁸⁸.

Pour Aristophane, les données demeurent quasiment inchangées, dans la mesure où le poète comique fait siennes les règles établies par les Tragiques. L'élément marquant l'objectivation du fait musical à partir du niveau humain jusqu'au niveau cosmique est sans conteste l'instrument musical auquel est reconnue une provenance quasi surhumaine due à l'ingéniosité de quelque divinité. Dans cet ordre d'idées, les instruments à cordes deviennent l'apanage d'Apollon et des Muses⁸⁹; les instruments à vent étant du ressort de l'esprit dionysiaque⁹⁰. Les oiseaux-augures s'identifient le plus souvent avec les oiseaux musicaux⁹¹. Le «chant» d'autres animaux, tel le coassement des grenouilles, bien que désagréable, peut véhiculer un message de joie⁹². Celui des cigales est comparé, sans doute par contraste, à une douce mélodie⁹³. De cette fonction Platon fera, dans le mythe du *Phèdre*, 259 d-e, une forme condensée de sa propre philosophie de la musique⁹⁴. Du plan des oiseaux on passe aisément à celui des autres êtres vivants⁹⁵, puis à celui des objets inanimés⁹⁶. On assiste même à des échanges entre humains et oiseaux, entre humains et éléments de l'univers⁹⁷, qui rappellent les animismes archaïques et préfigurent des conceptions finalistes platoniciennes⁹⁸.

88. En témoignent les œuvres de Phrynichos, d'Ion, de Moschion, d'Agathon, de Théognis, ainsi que des auteurs des nombreux fragments *adespota*, réunis par Nauck.

89. *Gren.*, 120; 124; 229.

90. *Gren.*, 230; *Ois.*, 743; *Ach.*, 752; *Guêpes*, 1219-1222; 1371; *Assembl.*, 890-892; *Ois.*, 859; 861 (un corbeau déguisé en aulète); il y est question de la «mentonnière» portée par les aulètes pour faciliter l'articulation. Cf. K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*, London, Methuen, 1938, pp. 49 et suiv.

91. *Ois.*, 208; 347; 489; 659-660; 665; 667-669; 742; 769; 1380; 1393-1395; *Gren.*, 680-683; *Paix.*, 799-801; *Ass.*, 283; 377; 739-741.

92. *Gren.*, 210-217; 247-249.

93. *Paix*, 1159-1160; *Ois.*, 39-41; 1095-1096; *Nuées*, 1355-1360; VIRGILE, *Bucoliques*, 2, 2.

94. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, p. 386. Cf. IDEM, Le mythe des cigales et ses implications musicales, *Philosophia*, 19-20, 1989-1990, pp. 498-490.

95. *Ois.*, 1390; *Gren.*, 285; 562; *Cav.*, 546; *Ploutos*, 275;

96. *Arch.*, 545-546; 551-554; *Cav.*, 1300; 1326; *Paix.*, 233-235; 539; *Nuées*, 277; 283-284; 292-294; 374; 583 (cf. SOPH., *Teucros*, fr. 507 N.); *Thesm.*, 43-45 (cf. EURIP., *Phén.*, 211-213; *Iph. en Aul.*, 9-10; *Bacch.*, 1083-1085); *Ois.*, 769-783; 1180-1181; 1198; 1217; *Thesm.*, 990-994; *Guêpes*, 436.

97. *Ois.*, 1376; *Paix*, 834-837.

98. PLAT., *Rép.*, X, 620 a; *Timée*, 30 a; *Lois*, II, 653 d - 654 a.

Dans ses évocations philosophiques, le poète comique se meut, ainsi qu'on l'a déjà constaté, dans le cadre défini par les Tragiques, eux-mêmes attachés à la doctrine éthico-esthétique damonienne⁹⁹. Il y a toutefois chez lui une tendance à doter ces vues d'une saveur toute nouvelle, grâce à des procédés dont les théories intellectualistes modernes du comique, celle de Bergson, par exemple, offrent des possibilités d'analyse satisfaisantes. Par ailleurs, l'attrait que l'actualité présente pour la comédie rend suffisamment compte sinon de la prédilection, du moins de l'intérêt du poète pour les questions d'esthétique musicale. «L'art difficile de la comédie», dont le rôle principal est de faire entendre «la bonne cause» dans le but de corriger les citoyens en leur montrant leurs défauts, rappelle de près la fonction de la philosophie, telle que Socrate la pratiqua¹⁰⁰. Le problème que posent les attitudes convergentes en dramaturgie et en philosophie demeure pourtant celui de la *theâtrocratie*, défini par Platon¹⁰¹. L'architecture du théâtre grec, la préparation des représentations, le but cultuel et culturel qu'elles étaient censées poursuivre, la fonction chorégique et le degré d'intégration sociale atteint¹⁰² rendirent immédiate la participation d'un public de plus en plus exigeant. À partir de cette situation, plusieurs poètes-musiciens procédèrent de manière démagogique en utilisant la flatterie à l'adresse de ce public en quelque sorte averti. Leurs innovations poétiques, scéniques et surtout musicales lui furent présentées sous un aspect visant à l'épater par sa nouveauté et par la dextérité qu'elles nécessitaient. Cette dialectique se traduisit, par une tendance à l'abandon des formes musicales traditionnelles bien distinctes ou au mélange des genres classiques et, de surcroît, par un changement essentiel dans l'équilibre esthétique des œuvres: ce qui compta désormais, et de plus en plus, ce fut l'apparence, au détriment du fond. Plus qu'à une dialectique dérangée on eut ainsi affaire à un cercle vicieux, et c'est surtout ce que Platon dut déplorer¹⁰³.

Quant à la philosophie, elle fut enseignée *apo skênês* par tous les poètes dramaturges. Mais il faut bien s'entendre: Euripide, par exemple, jouissait par excellence d'une réputation de philosophe. Or, même épars, ses jugements ne sauraient former une philosophie accomplie, mais plutôt une biosophie. Il en est de même des autres Tragiques. Le cas d'Aristophane est différent. D'abord, par

99. Cf. *supra* et les n. 5 et 7.

100. *Cav.*, 515-516; *Ois.*, 931; *Ach.*, 628-658; *Ass.*, 1159-1160. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Dialectique musicale et dialectique philosophique chez Platon, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, 37, 1963, pp. 159-163.

101. Cf. *Lois*, III, 700 a et suiv.

102. Cf. Octave NAVARRE, *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895; IDEM, *Le théâtre. Les représentations dramatiques en Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

103. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, pp. 290-304; IDEM, Rhétorique et sophistique artistiques chez Platon, *Diotima*, 23, 1995, pp. 152-156.

le genre théâtral qu'il cultiva, il se trouva en relation de connivence avec son public qui, bien que fasciné par les tours que lui jouaient d'autres poètes comiques sous forme de flatteries, lui refusa souvent ses faveurs. Ensuite, l'enseignement pacifiste aristophanien, encore qu'habilement prodigué selon des préceptes qu'Aristote codifiera beaucoup plus tard¹⁰⁴, amusaient ce public tout en l'agaçant. Quoi qu'il en soit, on est en droit d'affirmer qu'à l'intérieur de l'esprit philosophique véhiculé par la dramaturgie antique, qui repose sur le binôme *hubris-dikè*, établi par Anaximandre et illustré par Hérodote, l'ébauche d'une philosophie de la musique vit le jour, et qu'elle fut prise en considération par Platon parallèlement aux doctrines damoniennes.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

104. Cf. IDEM, D'une application de la catégorie esthétique du risible..., *loc. cit.* (*supra*, et la n. 10).

