

Comme il a été remarqué, «si profondément religieuse que soit dans son esprit la criminologie platonicienne, jamais la peine n'y apparaît comme expiation. Jamais non plus elle n'y apparaît, en tant que telle, comme vengeance» (Gernet). Dans une première partie nous étudions donc la «timoria» comme vengeance dans les dialogues de Platon: la «timoria» est prise dans le sens de la vengeance dans un contexte religieux; en étroite corrélation avec l'idée de la justice dans un contexte politique; dans un contexte moral et juridique (le cas du meurtre).

Dans une seconde partie nous étudions la «kolassis», ou le châtement en vue du meilleur: châtement ou peine est un moyen de correction de l'âme humaine —comme le montre le terme associé de *κατευθύνειν*— et de restauration des vertus qui assurent l'ordre de l'âme et celui de la société (mesure, obéissance aux lois, respect des parents).

Dans une troisième partie nous exposons l'étrange théorie du bonheur selon le *Gorgias* ou le rapport entre la justice et le châtement. A la lumière de la leçon dans le *Gorgias* 480 d nous croyons pouvoir comprendre un paradoxe dans le droit pénal des *Lois* qui concerne les esclaves et la loi pour l'homicide (937 b). Dans cette partie nous nous opposons à la thèse exposée en 1929 par Ch. Tzortzopoulos («La peine chez Platon», *Archive de Philosophie et de Théorie des Sciences*, 421-439).

La dernière partie est consacrée à l'étude de la peine comme second bien (rapport avec la médecine, et la cité des lois) et l'attitude de Platon à l'égard des juges, de la justice juste (*Apologie*) et son importance pour notre époque.

Anna ΚΕΛΕΣΙΔΟΥ



## LE RATIONNEL DANS LA MUSIQUE PLATONICIENNE

«Il paraît, écrit Athénée, que l'ancienne sagesse (σοφία) des Grecs soit, dans l'ensemble, dédiée principalement à la Musique. C'est d'ailleurs pourquoi ceux-ci considéraient comme les meilleurs musiciens et les plus sages, d'une part Apollon, parmi les dieux, d'autre part Orphée, parmi les demidieux<sup>1</sup>».

Dans ce texte, il est question de la notion de *sophia* mise en rapport avec la musique<sup>2</sup>. La *sophia* avant de devenir un terme philosophique, a désigné, l'expérience à propos d'un métier<sup>3</sup>, l'adresse, l'usage intelligent d'une connaissance, le secret d'un art<sup>4</sup>, en général l'intelligence par rapport à une technique particulière<sup>5</sup>. Chez Platon, ce terme s'oppose à toute aptitude naturelle désignant une connaissance profonde, due à une longue expérience d'un sujet<sup>6</sup>. C'est aussi l'art de haranguer les foules et de plaider au tribunal. Dans l'*Hymne à Hermès*, du recueil homérique, la musique reçoit pour la première fois le nom de *sophia*. Dans le vers où il se réfère au jeu de la cithare, il accompagne *techné*<sup>7</sup>.

Une incarnation parfaite de ce type de *sophos* est Chiron le Centaure, éducateur modèle des héros exemplaires<sup>8</sup>. Chiron est le maître d'Achille dans le maniement des armes et dans le jeu de la lyre<sup>9</sup>. Chiron, musicien et

1. ATHÉNÉE, XIV, 632 c.

2. P. BOYANCE, *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, Paris, 1936, p. 15 no 2.

3. *Protag.*, 324 e; *Iliade*, XV, 412.

4. *Protag.*, 321 d. Il y a un rapprochement de «sophia» et de «techné»; Pindare Ol., VII, 98.

5. *Théag.*, 123 c; *Lach.*, 194 e.

6. *Ion*, 542 a; *Rép.*, II, 365 d; III, 406 b; *Apol.*, 22 c.

7. *Hymne à Hermès*, 483; cf. 511; F. LASSERRE, *Plutarque, De la Musique*, Lausanne, 1954, p. 21. Ce terme dont la fortune suivra longtemps celle de l'art musical... désigne dans le seul vers homérique où on le rencontre l'habileté du constructeur des navires: il implique la connaissance des lois exactes et la maîtrise d'une technique difficile. Dans le vers de l'hymne, où il se rapporte au jeu de la cithare, il accompagne «techné». LIDDELL-SCOTT S.v. «sophia», «sophos».

8. G. LASSERRE, *op. cit.*, pp. 15-16.

9. M. DETIENNE, *Homère, Hésiode et Pythagore, Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien*, Bruxelles, 1962, ch. III, «Achille», p. 39 sq. D.L. PAGE, *Alcman. The Partheneion*, Oxford, 1951. LASSERRE, *op. cit.*, p. 21. E. MOUTSOPOULOS, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1959, p. 163.



guérisseur, maître d'Esculape, d'Achille, d'Ulysse et d'autres héros, peut personnifier le lien inséparable de la musique et de l'art de guérir, sous la forme d'incantation. Son disciple Achille délasse son chagrin par la musique «en chantant les exploits des héros en s'accompagnant sur la phorminx sonore<sup>10</sup>». A Sparte aussi, la qualité de sage est attribuée au musicien. C'est ainsi que s'explique l'admiration des jeunes filles pour leur maître Alcman dans le deuxième recueil des Parthénées<sup>11</sup>.

Platon est le témoin de cette sagesse musicale, dans sa double expression et élaboration à travers le temps. D'une part là où elle prend une portée philosophique et scientifique, il l'intègre dans son système, d'autre part quand elle devient virtuosité ou empirisme, il la critique et il la condamne. En ce sens, s'explique son attitude vis-à-vis des musiciens de son temps et sa tâche de rénovateur et promoteur d'une nouvelle *paideia* musicale.

### Le savoir-faire musical

Dans le *Gorgias*, Socrate discute sur le contenu de la rhétorique par rapport aux autres arts et métiers sans aucune distinction. «Le tissage, par exemple, dit Socrate, se rapporte à la fabrication des étoffes... la musique à la création des mélodies... Ainsi la médecine a pour objet... les discours relatifs aux maladies<sup>12</sup>». Il s'agit de la place que les Grecs donnaient à la musique productrice des mélodies. Le moment est significatif. Platon est en face de l'art musical et de son statut particulier. Une telle définition de la musique reflète sa conception sociale et artistique, qui justifie le traitement de la musique comme savoir, art qui pourrait ne pas être nécessairement une science<sup>13</sup>.

A l'époque de Platon, la musique traversait une crise. Le développement de la technique instrumentale avait, en effet, conduit à des excès: Les musiciens-novateurs avaient une double tendance, à la polycordie et à la polyphonie<sup>14</sup>. Plutarque, sur ce problème, est très explicite «...Mélanippide, le poète lyrique, rompit avec la musique traditionnelle, puis ce furent

10. *Iliade*, IX, 186 sq.; PLUTARQUE, *De la Musique*, 40 (éd. Lass.).

11. ALCMAN, frag., 13. «Il n'était pas rustre ni lourdaud; il n'était pas né d'un peuple d'ignorants; sa race n'est pas thessalienne, ni de pâtres; il ne vient pas du fond de l'Acarmanie. Non, mais des châteaux des Sardes». L'éloge oppose à l'ignorance un talent exercé.

12. *Gorg.*, 449 d - 450 a.

13. *Charm.*, 170 a-d. Cela est plus clair lorsque Socrate distingue science et savoir et leurs rapports avec la musique.

14. PLUTARQUE, *De la Musique*, 30, 25 (éd. Lasserre) «Εἰς πλείονας φθόγγους».

Philoxéne et Timothée. Ce dernier, en effet, alors que jusqu'à Terpandre d'Antisse la lyre n'avait compté que notes, fractionna les intervalles en sons supplémentaires. L'aulétique même, de sobre qu'elle était, se mit à rechercher les modulations... Aussi voit-on le poète comique Phérécrate faire paraître sur la scène Musique, sous les dehors d'une femme portant sur son corps meurtri la marque des derniers outrages, et lui faire répondre à Justice qui lui demande la cause de ses malheurs... «Ce fut, tout au commencement, Mélanippide qui le premier se mit à me persécuter: s'étant emparé de moi, il desserra ma ceinture et me rendit toute molle par ses douze cordes... Puis vint Cinésias, le maudit Athénien... Quant à Phrynis, avec un entortillement de son invention, il me renversa, me culbuta et m'anéantit en logeant douze gammes sur des pentacordes... Timothée, il m'a labourée et déchirée de la plus vilaine façon... Il me déliait et m'enlevait ma ceinture... en douze cordes. Aristoxène raconte qu'un de ses contemporains, Télésias de Thèbes, avait été élevé, jeune, dans la pratique de la plus belle musique... Mais parvenu à l'âge mûr, il fut à tel point abusé par la musique de théâtre polytonale<sup>15</sup>...».

Les compositeurs-novateurs, attaqués par Phérécrate et les autres poètes comiques, cherchent à assouplir, à donner plus de liberté à la composition musicale. En brisant les rythmes, et en franchissant les limites traditionnelles ils font la même chose que Dédale avait fait à la sculpture. Ils ne restent plus fidèles à l'art des vieux maîtres, comme Terpandre ou Lasos d'Hermioné dont la musique avait un caractère raide et guindé. Dans le domaine du théâtre, les transformations sont analogues<sup>16</sup>.

Platon, qui a aimé l'art des vieux maîtres, malgré ses remarques générales, se montre très sévère devant cette situation. D'une manière catégorique il condamne chaque tentative d'innovation et d'aventure. «Nous n'aurons donc pas besoin, pour le chant et la mélodie, de multiplier le nombre de cordes, ni non plus d'embrasser la totalité des harmonies? Non, dit-il, c'est évident à mes yeux. Donc, de harpes triangulaires ou non, de tous ces instruments qui ont cordes et harmonies multiples, point de fabricants à faire vivre chez nous! Pas chez nous évidemment<sup>17</sup>». «Tu parles, dis-je, de ces braves musiciens qui tracassent les cordes, qui les mettent à la question en

15. PLUTARQUE, *De la Musique*, 30. (éd. Lass.) LASSERRE, *op. cit.*, p. 172.

16. P. M. SCHUHL, *Etudes Platoniciennes*, Paris, 1960, chap. «Platon et la Musique de son temps», pp. 103-107. O. NAVARRE, *Le théâtre grec, l'édifice, l'organisation matérielle des représentations*, Paris, 1925, p. 252 sq. W. JAEGER, *Paideia*. Oxford, 1957, ch. «Criticism of musical education» pp. 211-230.

17. *Rép.*, III, 399 c, d (trad. ROBIN).

les tordant sur les chevilles. Je pourrais pousser plus loin cette description, parler des coups d'archet qu'ils donnent aux cordes, des accusations dont ils les chargent, soit qu'elles refusent un son, soit qu'elles enflent effrontément<sup>18</sup>».

En raison de cela, conséquent avec ses propres propos contre l'amollissement, Platon donne ses préférences aux instruments d'Apollon sur ceux de Marsyas, c'est-à-dire à la lyre et à la cithare. La flûte et les flûtistes sont exclus de sa Cité<sup>19</sup>. La lyre et la cithare ont comme destination la ville, et une sorte de flûte de Pan pour les bergers à la campagne est la seule chose acceptée. Également dans les *Lois*, il attaque violemment les poètes qui isolent arbitrairement de la mélodie le rythme et les attitudes, soumettant à la cadence du vers des paroles qu'aucune musique n'accompagne, et inversement, composant mélodies et rythmes sans y joindre des paroles, avec le seul accompagnement du jeu de la cithare et de la flûte. De pareils procédés, il les qualifie lourds et virtuosité pure, et les artistes de ce genre — des êtres totalement dépourvus de goût<sup>20</sup>.

Platon reste fidèle au principe de la subordination du rythme et de la mélodie au texte qui dominait les créations de Terpandre et de Lasos, «il n'admet point qu'il puisse être légitime d'assouplir les catégories entre lesquelles l'usage avait réparti genres et modes<sup>21</sup>».

Platon est hostile à la complexité, au vulgaire et à ce qui se présente comme mécanique. Les modifications qui ne répondent pas aux impératifs des lois, mais sont l'effet des plaisirs dérégés<sup>22</sup>, sont toujours blâmables. Il n'accepte jamais le mélange des catégories des genres musicaux. Les thrènes, il leur fallait rester des thrènes, les hymnes des hymnes, et de même pour les péans et les dithyrambes. Son hostilité est grande à toute confusion<sup>23</sup>. Il déplore la décadence, qui a succédé au régime des anciennes lois tombées en désuétude<sup>24</sup>. Il méprise la *théatrocratie*, il la caractérise dépravé, avec le pouvoir de remplacer le gouvernement des meilleurs (ἀριστοκρατία). Quant à l'origine de cette licence, Platon l'attribue (comme les éphores Spartiates qui condamnent un musicien pour avoir ajouté une corde à la lyre de

18. *Rép.*, VII, 531 b.

19. *Ibid.*, 399 d-e.

20. *Lois*, 669 d-670 a; *Rép.*, III, 397 a.

21. P. M. SCHUHL, *op. cit.*, p. 109. DU MÊME AUTEUR, *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*, Paris, 1952.

22. *Lois*, VII, 797 d-e; II, 659 a; 660 b-c; *Gorg.*, 501 d-e, 502 d.

23. *Lois*, III, 700 b-d. Il réclame: «Τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὰ νόμιμα».

24. *Ibid.* 700 a. «Du temps des anciennes lois... le peuple n'était pas maître de la situation, mais en quelque manière il obéissait librement aux lois».

Terpandre) à la destruction du vieux système attique, au passage de l'aristocratie à la théatrocra- tie; faits qui manifestent la perte de cet élément mesuré. «Mais ce qui commença chez nous dans la musique, ce fut l'opinion que tout homme s'entendait à tout... désobéissance universelle aux lois... ils se mirent en effet à perdre la crainte en se croyant compétents, et l'assurance engendra l'impudence<sup>25</sup>».

Platon demande l'institution d'une censure rigoureuse<sup>26</sup>. Etant contre «l'opinion vaine» et pour créer «l'opinion vraie» en matière musicale, il propose le modèle et la certitude de la science, éléments de la conscience musicale traditionnelle<sup>27</sup>.

### Science Musicale

Dans deux textes de la *République* et du *Phèdre*<sup>28</sup>, Platon exprime ses préférences, malgré ses réserves, pour les pythagoriciens et contre les empiristes, à propos de la science harmonique. Il s'agit de la rivalité de deux écoles qui au cours des siècles ont élaboré deux systèmes opposés.

*Les Eléments Harmoniques* d'Aristoxène sont le meilleur document qui contient maintes précisions sur les deux tendances rivales<sup>29</sup>. Les pythagori-

25. *Lois*, VI, 700 c-e; 701 a-b, liberté λίαν ἀποτετολμημένη; II, 658 e - 659 c.

26. Il convient de préciser que la distinction des différents genres musicaux est plus formelle que réelle dans la mesure où leur évolution historique les a conduit à se chevaucher mutuellement. a) L'hymne procède de l'idée générale de composition et désigne plus précisément un chant en l'honneur d'un dieu ou d'un héros. Plus tard cependant avec les tragiques, l'hymne désignera un chant funèbre en tant que tel il empiète sur b) le thrène qui sert à l'origine à chanter le regret du défunt sur le mode de la lamentation et de la plainte. c) Le péan désigne tout d'abord un chant choral adressé à Apollon ou à Artémis en guise de remerciement pour une guérison. Il est donc à l'opposé du chant lugubre. D'une façon générale, il est triomphant et vise à augurer le succès de toute entreprise. Avec les tragiques cependant, il aura le sens d'un chant militaire guerrier et parfois celui d'une lamentation. d) Le dithyrambe représente un thème lyrique louant la naissance de Dionysos. Mais par la suite son cycle religieux s'élargit, le genre se complique et finit même par être accompagné non plus par la lyre mais par la flûte. On le voit donc, la confusion des genres date de la fin du IV<sup>e</sup> et du début du V<sup>e</sup> siècle; elle est à mettre sur le compte des tragiques, et c'est contre cette tendance que Platon réagira avec justesse. cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 266 sq. références détaillées sur les genres musicaux; A. RIVAUD, *Etudes Platoniciennes*. II: «Platon et la Musique», *Rev. d'Histoire de Philosophie*, 1929, pp. 26-30.

27. *Philèbe*, 38 c sq.

28. *Rép.*, VII, 531 a-b; *Phèdre*, 268 d-e.

29. L. LALOY, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904. A. RIVAUD, *op. cit.* p. 6 sq. DU MÊME AUTEUR, «Le système astronomique de Platon», *Revue d'Histoire de Philosophie* 1928, pp. 1-26. R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Aristoxenus and



ciens, dits mathématiciens, emploient les méthodes mathématiques, en mesurant les intervalles<sup>30</sup> en fonction de la longueur des cordes qui les produisent à partir de *l'arché*<sup>31</sup>, c'est-à-dire, le monocorde traditionnel de l'école. Les musiciens empiriques se basent sur la fonction de la note et prétendent mesurer les intervalles en les décomposant en éléments audibles. Afin de mesurer un intervalle par le nombre des éléments qu'il contient, ils déterminent le plus petit intervalle perceptible<sup>32</sup>.

Aristoxène, en parlant de ses adversaires harmoniciens, écrit: «rejetant les sens comme sujets à des erreurs, ils fabriquaient des principes rationnels, en affirmant que l'aigu ou le grave se traduisaient par certains rapports numériques..., théorie ne tenant pas compte du sujet et variant complètement selon les phénomènes<sup>33</sup>. Cela montre que la méthode des empiriques est fondée sur les sens et l'expérience; elle s'efforce de dépasser les limites du rationnel qui veut reproduire la perception en procédant suivant certaines règles, à partir de conditions déterminables mathématiquement, par exemple la longueur relative des cordes vibrantes.

Les musiciens empiristes sont raillés par Platon, parce qu'ils adoptent comme critère de l'étude des intervalles, le plaisir de l'oreille<sup>34</sup> et non pas la justesse des rapports. Notre philosophe reste toujours disciple d'Archytas<sup>35</sup> et partisan de la méthode qui aboutit à la mesure, c'est-à-dire, au-dessus de la sensation. Ainsi donc, Platon reconnaît la valeur de l'acoustique pythagoricienne. «Comme les yeux ont été formés pour l'astronomie, les oreilles l'ont été de même pour le mouvement harmonique, et que ces sciences sont sœurs, comme le disent les Pythagoriciens, et comme nous, Glaucon, nous l'admettons avec eux... et comme la matière est d'importance, nous prendrons leur avis sur ce point et sur d'autres encore, s'il y a lieu<sup>36</sup>».

Malgré cette reconnaissance à l'égard des Pythagoriciens, Platon reste

---

the intervals of Greek Music», *The Class. Quaterly*, 1932, pp. 195-208. DU MÊME AUTEUR, *Moda in Ancient Greek Music*, Amsterdam, 1968, pp. 48-55. M. DETIENNE, *Homère, Hésiode et Pythagore... op. cit.*, pp. 24-39. S. P. TANNERY, *Mem. Scient.* t. VII, pp. 56-59. E. A. LIPPMAN, *Musical thought in Ancient Greece*, New-York and London, 1964, pp. 1-44. R. C. LODGE; *Plato's theory of Art*, London, 1953, pp. 66 sq. et 75 sq. K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*, London, 1938, pp. 190-193.

30. *Rép.*; VII, 531 a «τὰς γὰρ ἀκινόμενας οὐ συμφωνίας καὶ φθόγγους ἀλλήλους ἀναμετροῦντες».

31. Arché, point de départ d'un système.

32. *Rép.*, VII, 531 a-b «σμικρότατον... διάστημα ὃ μετρητέον».

33. ARISTOXÈNE, *El. Harm* (déd. Macran), 123, 124.

34. *Rép.*, VII, 531 a-b «ὥτα τοῦ νοῦ προστησάμενοι».

35. *Rép.*, VII, 530 d-e.

36. *Rép.*, VII, 530 d-e.

attaché à son souci de vigilance en tout ce qui concerne l'étude de la science harmonique. Il exige que la connaissance n'en reste pas imparfaite, reprochant ainsi aux harmoniciens de l'école pythagoricienne de se borner à trouver les relations numériques sans qu'ils s'élèvent «jusqu'aux problèmes qui consistent à se demander quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas, et d'où vient entre eux cette différence<sup>37</sup>». Mais ce travail, il le qualifie de δαιμόνιον. C'est le dépassement que lui-même fait dans le *Timée*, en cherchant au delà des phénomènes, la nature des choses, donnant ainsi une exégèse de la structure du cosmos. «Les uns comme les autres font passer l'oreille avant le Nous... un tel travail est inutile et ridicule. Nos musiciens tendent l'oreille comme pour surprendre la conversation de leurs voisins, et les uns prétendent qu'entre deux sons ils en perçoivent encore un autre, que c'est le plus petit intervalle qui doit servir de mesure; les autres, au contraire, soutiennent qu'il est pareil aux sons précédents<sup>38</sup>».

Après avoir donné son accord à l'idée de la parenté de l'astronomie et de la musique<sup>39</sup>, il s'éloigne des pythagoriciens, en leur opposant la dialectique<sup>40</sup>, qui conduit au Bien et au Beau. Aristote<sup>41</sup> confirme ce que Platon expose dans la *République*, en disant que ce qui distingua Platon des pythagoriciens, c'est essentiellement les idées conçues comme séparées. Ce qu'il reproche en effet aux pythagoriciens, c'est de faire naître le multiple de l'unité, ce qui a pour conséquence a) de ramener l'unité, c'est à dire la monade, à un principe ontologique, alors qu'elle est pour Platon un principe d'intelligibilité, b) de faire éclater l'unité en une multiplicité infinie, ou plus exactement, indéfinie, c) de supprimer tout intermédiaire, donc tout rapport mesurable entre l'un et le multiple, ce qui est typique d'une démarche non dialectique mais éristique, d) d'empêcher cette éristique de fonder une science quelconque, si l'on entend par là l'aptitude à définir selon une méthode dialectique les rapports intermédiaires qui régissent et révèlent les

37. *Rép.*, VII, 531 c.

38. *Ibid.*, 531 a-b; dans le *Phèdre* l'image qu'il nous donne est semblable. Il traite le musicien comme un accordeur de lyre, et ses connaissances sur les tensions des cordes ne justifient pas le titre d'harmonicien; *Phèdre*, 268 d-e: «pour faire rendre à la corde le son le plus grave et le plus aigu... c'est τὰ πρὸ ἁρμονίας μαθήματα ἀλλ' οὐ τὰ ἁρμονικά».

39. P. BOYANCE, *Les Muses et l'harmonie des sphères*, Mélanges F. Cvat, Paris, 1946, pp. 3-16. L. ROUGIER, *La religion astrale des pythagoriciens*, Paris, 1959, pp. 22 sq., 88 sq., 94 sq. A. DELATTE, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, Paris, 1915, p. 247 sq.

P. KUCHARSKI, *Etude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*, Paris, 1952. P. LEVEQUE et P. VIDAL-NAQUET, *Clisthène l'Athénien*, Paris, 1964, p. 100 sq.

40. *Rép.*, VII, 540 e.

41. *Mét.*, 987 b 31.



analogies entre les divers éléments. A ce titre, la Dialectique est la science suprême comme seule méthode permettant d'introduire la mesure dans la multiplicité empirique par là même de lui restituer son unité essentielle. Par exemple, qu'est ce qu'un grammairien au sens scientifique du terme? C'est celui qui, à travers l'unité du monème, est capable de dénombrer l'ensemble des phonèmes qui le constituent selon les rapports d'opposition qu'ils entretiennent à titre d'unités discrètes. Qu'est ce qu'un musicien au sens scientifique du terme? C'est l'homme qui sait définir exactement les rapports intermédiaires qui trouvent leur expression numérique dans ce qu'on appelle les harmonies entre deux sons donnés. Ce sont là les exemples dont se sert Platon dans le *Philèbe*<sup>41a</sup>.

On le voit donc, alors que chez les Pythagoriciens le nombre était un principe d'être, et la mathématique une métaphysique cosmologique, chez Platon le nombre devient un principe d'intelligibilité, un pur rapport, et la mathématique une science particulière, celle du nombre, donc une véritable propédeutique à la dialectique conçu comme science suprême des genres de l'Être. Cependant Platon retient des pythagoriciens ce qui peut le ramener à

---

41a. *Philèbe*, 18 b-d: «Une tradition égyptienne raconte, en effet, que Theuth fut le premier à percevoir, que, dans cet infini, les voyelles sont non pas une, mais multiples, et qu'il y a, en outre, d'autres émissions qui, sans avoir un son, ont pourtant un bruit, et qu'elles aussi ont un certain nombre; il mit à part, comme troisième espèce, ce que nous appelons maintenant les muettes; après quoi, il divisa, une à une, ces muettes qui n'ont ni bruit ni son, puis, de la même façon, les voyelles et les intermédiaires, enfin détermina leur nombre et donna, à chacune d'elles et à toutes ensemble, le nom d'éléments. Constatant donc qu'aucun de nous n'était capable d'apprendre l'une quelconque d'entre elles détachée de tout l'ensemble, il considéra cette interdépendance comme un lien unique qui fait d'elles toutes une unité, et leur assigna une science unique qu'il nomma l'art grammatical». Cf. *Philèbe*, 17 c-e; *Sophiste*, 259 a: «Il y a entre les éléments divers de la réalité un mélange réglé. Ces éléments de la réalité sont comme les lettres d'un immense alphabet ou comme les sons d'une symphonie universelle: il y a, entre quelques-uns, essentielle possibilité d'accord, entre les autres, désaccord foncier...» Les commentaires de N. I. BOUSSOULAS: *L'être et la composition des mixtes dans le «Philèbe» de Platon* sont fort intéressants; p. 13: «...ni la connaissance de l'unité seule, ni celle de la multiplicité infinie ne suffisent à celui qui fait vraiment œuvre de dialecticien: ni l'Un absolu des éléates, ni la multitude sans trêve des héraclitéens. L'un comme l'autre rendent toute science impossible. L'Un éléatique, par exemple, immobile et éternellement figé dans son essence, ne permet aucune attribution, aucune inhérence, on ne peut rien affirmer d'aucune chose absolument. D'autre part, le mobilisme perpétuel et sans trêve de la thèse pluraliste permet de tout dire, d'une façon chaotique, et aboutit à une confusion absolue, où se mêle à tout, indistinctement. Il faut donc faire la synthèse, réaliser le mélange, prendre l'un et l'autre, admettre la mobilité et l'immobilité en même temps (sous des rapports évidemment différents), rendre au principe de contradiction sa souplesse. En cela consistait l'œuvre des dialogues comme le *Parménide* et le *Sophiste*».



la considération du monde, à condition que cette recherche s'intègre au mouvement dialectique. En ce sens une spéculation abstraite gouvernée par les idées du Bien et du Beau, va se substituer à la musique des pythagoriciens<sup>42</sup>.

Le musicien le plus parfait et le plus habile en harmonie est pour Platon celui qui «mêle la gymnastique à la musique dans la plus belle proportion et qui les applique dans son âme dans la plus juste mesure<sup>43</sup>», et non pas l'accordeur des cordes d'un instrument. L'aboutissement à cette «belle proportion», et cette «juste mesure» est un résultat d'une indispensable éducation aux sciences mathématiques; arithmétique, géométrie, musique, astronomie, (Le «quadrivium» du Moyen Age)<sup>44</sup>. Ce qui les distingue des techniques particulières, propres aux artisans, c'est que leur champ est universel<sup>45</sup>. Ces sciences peuvent préparer les futurs gouvernants, et leur mérite fondamental n'est pas d'ordre technique, mais pédagogique. Il s'agit d'une «propédeutique» à la connaissance rationnelle et à l'initiation du bien<sup>46</sup>. Cette conversion de l'intelligence, à travers les sciences mathématiques, est atteinte par la coutume et l'exercice<sup>47</sup>. Leur pouvoir est de nous détourner du sensible l'intelligible<sup>48</sup>.

Les objets idéaux de la pensée mathématique ne sont pas d'ordre sensible, mais au contraire dans le sensible ils ne trouvent que des réalisations approximatives. Même la justice ne se définit exactement qu'en termes mathématiques, comme une proportion, un système de rapports. Comme les trois notes de l'accord parfait, la tonique, la quinte et l'octave, la justice relie les trois parties de l'âme entre elles; or, cette relation est une proportion exprimée par les nombres<sup>49</sup>.

La présence des nombres dans ces sciences mathématiques, et en particulier dans la musique, est une protection contre l'illusionnisme des données des sens<sup>50</sup>. Le critère de vérité est distinct de l'expérience sensible, il

42. P. BOYANCE, «L'influence Pythagoricienne sur Platon» Estratto da *Filosofia e Scienze in Magna Grecia*, Taranto, 1965, *L'Arte tipografica Napoli*, t. MCMLXVI. DU MÊME AUTEUR, *Le culte des Muses*, p. 103.

43. *Rép.*, III, 412 a.

44. *Ibid.*, VII, 521 c sq.

45. *Rép.*, VII, 522 b: «τῶν ἐπὶ πάντα τεινόντων».

46. *Ibid.*, 522 e, 526 d, 527 d, 531 d, 536 d.

47. *Ibid.*, 518 e: «ἐμπονεῖσθαι ἔθεσί τε καὶ ἀσκήσεσιν».

48. *Ibid.*, 521 d: «ψυχῆς ὄλκον ἀπὸ τοῦ γιγνομένου ἐπὶ τὸ ὄν»· cf. 524 e: «ὄλκον ἐπὶ τὴν οὐσίαν»· 525 c: «μεταστροφῆς ἀπὸ γενέσεως ἐπ' ἀλήθειάν τε καὶ οὐσίαν», 527 b.

49. *Rép.*, V, 443 d.

50. A. DIES: éd. du *Philèbe*, 75, n. 1 «calcul, mesure, pesée nous protègent spécialement contre l'illusionnisme des arts d'imitation».



procède de l'intellection pure<sup>51</sup>. Donc, la musique peut devenir une science si elle se complète de la science des nombres, qui est strictement liée à l'harmonique<sup>52</sup>. Dans cette perspective les mathématiques deviennent la méthode divine. Tout art et toute science est forcé de recourir aux nombres et au calcul<sup>53</sup>. Cette nécessité est exprimée à plusieurs reprises d'une manière presque identique, en ce qui concerne les nombres harmoniques<sup>54</sup>.

Dans le *Philèbe*, il est évident que Platon utilise toutes ses connaissances scientifiques, à propos de la musique, fondées sur les résultats des recherches des pythagoriciens. Les nombres sont les fondements des définitions des intervalles, et la méthode mathématique donne rationnellement l'interprétation des phénomènes musicaux. La création musicale n'est plus un divertissement, ni un savoir empirique, mais une science des causes, acquise μετὰ λόγου. Le savoir des tons, du grave, de l'aigu et de l'intermédiaire, n'est pas suffisant pour connaître la nature de la musique, mais c'est simplement les connaissances élémentaires de cet art<sup>55</sup>.

La compétence en matière d'harmonies, de rythmes et de mètres, est obtenue d'après une étude mathématique<sup>56</sup>. «Rester à la multitude infinie des choses individuelles et à l'infinie multiplicité que chacune d'elles renferme<sup>57</sup> c'est un empêchement grave de devenir un homme qui compte et qui fait nombre<sup>58</sup>». Le besoin de la précision et de la fixité, à l'aide du nombre, est le résultat τῶν μετὰ τοῦ πέρατος ἀπειρογασμένων μέτρων. La limite et ses attributs mettent fin à l'opposition des contraires «fluents et évanescents», encore une fois, par l'introduction du nombre, qui les rende «commensurables et il les harmonise» et ayant comme génération le «mixte réussi»: «Τὸ τούτων ἔκγονον ἅπαν γένεσις εἰς οὐσίαν ἐκ τῶν μετὰ τοῦ

51. *Rép.*, VII, 526 b.

52. *Lois*, V, 746 - 747 b; *Epinomis*, 990 c - 991 b; *Les mathématiques sont la méthode divine*; ARCHYTAS Frag. 35, B, DIELS.

53. *Rép.*, VII, 522 c; X, 602 c-603 a sq.

54. *Timée*, 80 a sq., *Sophiste*, 253 b; 254 c. *Lois*, X, 865 e; *Phil.*, 17 c-d; 19 b 25 d.

55. *Phil.*, 17 c.

56. *Ibid.*, 17 c-d. «Quand tu auras saisi quel nombre précis d'intervalles il y a dans le son relativement à l'aigu et au grave, quels sont ces intervalles, quels sont leurs limites, combien de combinaisons en résultent que les anciens ont reconnues... avec le nom des harmonies, quels autres rapports de ce genre se manifestent dans les mouvements du corps, rapports qui se mesurent par des nombres, et qu'il faut, disent les anciens, appeler rythmes et mètres... quand tu auras saisi cela, tu seras devenu savant» (σοφός, ἔμφορον).

57. *Phil.*, 17 e.

58. *Ibid.*, 17 e «ἐνάριθμον, ἐλλόγιμον».



πέρατος ἀπειρασμένων μέτρων<sup>59</sup>». La dyade indéfinie de l'aigu et du grave ne devient «γένεσις εἰς οὐσίαν» et musique que par l'intervention de la mesure<sup>60</sup>. Ce résultat des opérations de la mesure<sup>61</sup>, «γένεσις εἰς οὐσίαν», est la triade, c'est-à-dire, le mixte.

Aristote atteste formellement que «le tout et toutes choses sont délimités par le nombre trois, car la fin, le milieu et le commencement caractérisent le nombre du tout et c'est cela qui définit la triade». Dans la musique il s'agit des tons de l'aigu, du grave et de l'intermédiaire<sup>62</sup>. Bien que Platon emploie une terminologie différente dans la *République* et dans le *Philèbe*<sup>63</sup>, la triade est ce qui unit un extrême à l'autre au moyen d'un intermédiaire. Dans les *Lois* il reprend la définition des pythagoriciens de la triade, son dieu «possédant suivant l'antique parole, le commencement, la fin et le milieu de tous les êtres, il s'avance droit vers son but en tournant selon la nature<sup>64</sup>».

Revenant au *Philèbe*, qui est l'avant-dernier dialogue de Platon, on voit que la cause des générations du non-être à l'être musical sont les proportions mathématiques de la limite. «Et dans l'aigu, le grave, le vite et le lent, qui sont des illimités, n'est-ce pas leur entrée qui fait naître la limite et, par là, donne à toute espèce de musique, sa perfection achevée?<sup>65</sup>». Au contraire, toute espèce de musique, et particulièrement l'art de la flûte, «qui ajuste ses harmonies non par mesure, mais par conjecture empirique<sup>66</sup> est une chose qui «contient une forte dose d'imprécision et peu de certitude<sup>67</sup>».

Notre philosophe veut que la science ne comporte rien de sensible. C'est sur cette considération qu'il fonde la critique de la musique empirique, et même pythagoricienne, de son temps. «Dans le *Philèbe*, Platon considère la musique pratiquée par des professionnels et la juge du point de vue de la précision; elle est alors inférieure à certaines techniques. Dans la *Républi-*

59. *Ibid.*, 25 e.

60. *Ibid.*, 26 a.

61. *Lois*, IV, 716 c. Dieu mesure de toutes choses.

62. PLUTARQUE, *Quaest. conviv.*, IX, 744 c.

63. *Rép.*, IV, 443 de «νέατης τε καὶ μέσης καὶ ὑπάτης». *Phil.*, 17 c. «ὄξύ, βαρὺ καὶ τρίτον ὁμότονον».

64. *Lois*, IV, 715 e - 716 a.

65. *Phil.*, 26 a «μουσικὴν σύμπασαν τελεώτατα συνεστήσατο».

66. *Ibid.*, 56 a.

67. *Phil.*, 56 a; En revanche, des expressions «ἀριθμοῦ πρὸς ἀριθμόν, μέτρου πρὸς μέτρον» définissant la Limite, montrent l'exigence rationnelle que Platon veut introduire dans la définition des rapports numériques des phénomènes musicaux. *Ibid.*, 25 a. Cf. Employées aussi dans le *Timée*, 36 b; 80 a.



que, il considère la musique cultivée en vue de la paideia; elle est alors supérieure aux techniques serviles<sup>68</sup>». De toute manière, les sciences mathématiques resteront par rapport à la dialectique, qui seule a le droit du titre de science, des sciences-opinions, propédeutiques, quelque chose de «plus lumineux que l'opinion, mais plus obscur que la science<sup>69</sup>». De cette manière la place de la musique devient évidente sur l'échelle des valeurs<sup>70</sup>.

Les générations musicales qui sont le résultat d'une unification des intervalles<sup>71</sup> pour l'achèvement d'une consonnance et d'un accord<sup>72</sup>, en gardant les proportions, c'est le même travail que fait la dialectique discernant les différents genres de l'Être dans une optique d'ensemble, restaurant ainsi l'unité ontologique<sup>73</sup>. Des affinités pareilles, entre la musique et la dialectique justifient la ressemblance de l'âme du philosophe et du musicien<sup>74</sup>. Donc, l'homme inculte hait aussi bien les paroles que l'art des sons. Il n'est pas digne d'être initié ni à la musique ni à la philosophie<sup>75</sup>.

Au contraire Socrate, l'homme-modèle de la philosophie, a des préoccupations musicales<sup>76</sup>, et là où la raison domine, il y a une lutte pour une sorte d'harmonie<sup>77</sup>. Dans le *Timée* «s'adonner à la musique et à la philosophie dans son ensemble<sup>78</sup>» est la réalité du Beau et du Bien.

68. V. GOLDSCHMIDT, *Les dialogues de Platon*, Paris, 1963, p. 297.

69. *Rép.*, VII, 533 d.

70. V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pp. 296, 253, 279. G. RODIER, *Etudes de Philosophie Grecque*, Paris, 1922, ch. «Les mathématiques» pp. 37-48; L. ROBIN, *La théorie platonicienne des idées et des nombres d'après Aristote*, Paris, 1908. P. GRENET: *Les origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon*, Paris, 1948. J. MOREAU, *La construction de l'idéalisme platonicien*, Paris, 1939. N. I. BOUSSOULAS, *L'être et la composition des mixtes dans le «Philèbe»*, Paris, 1952, pp. 12-13, 25-27, 116-121 et P. KUCHARSKI, «La musique et la conception du réel dans le *Philèbe*» *Rev. Philos.*, 1951, p. 39 sq. D. ROSS, *Plato's theory of ideas*, Oxford, 1951, p. 176 sq. M. DIES, *Autour de Platon*, Paris, 1927, p. 385 sq. J. BURNET, *L'aurore de la philosophie grecque*, éd. fr., Paris, 195, pp. 387-393. M. DIES, dans la notice du *Philèbe*, p. XXVIII en faisant des remarques sur les propos des Natorp et Burnet écrit «La γένεσις εἰς οὐσίαν est le manifeste d'une promotion du devenir d'un plus haut degré de valeur ontologique». P. FRIEDLANDER, *Plato, Introduction*, New-York, 1958, p. 188.

71. *Ibid.*, IV, 433 d.

72. *Banquet*, 187 b: «ἡ γὰρ ἁρμονία συμφωνία ἐστὶ, συμφωνία δὲ ὁμολογία».

73. *Phèdre*, 264 c «πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ».

74. *Ibid.*, 248 d.

75. *Rép.*, 411 c-d.

76. *Phédon*, 60 e - 61 a.

77. *Rép.*, IX, 591 e-d.

78. *Tim.*, 88 c.



Est-ce qu'il serait juste, après ce rapprochement de ces deux disciplines, de déclarer, comme Platon le fait, que la philosophie est la musique suprême? «Ὡς φιλοσοφίας οὔσης μεγίστης μουσικῆς<sup>79</sup>».

Klitos IOANNIDÉS  
(Nicosia)

## ΤΟ ΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ

### Περίληψη

Ὁ Πλάτων ἀπαιτεῖ τὴν κάθαρση τῆς ἐπιστήμης ἀπὸ κάθε αἰσθητὸ στοιχεῖο. Πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ θὰ στηριχτεῖ ὁ φιλόσοφος μας γιὰ νὰ ἐπικρίνει τοὺς ἐμπειρικοὺς μουσικοὺς ἀκόμη καὶ τοὺς συγχρόνους τοῦ Πυθαγορείου. Ἔτσι φτάνουμε στὸ συμπέρασμα πὼς ὁ Πλάτων στὸν *Φίληδο* ἐξετάζει τὴ μουσικὴ, ὅπως τὴν ἀσκοῦσαν οἱ ἐπαγγελματίες καὶ τὴν κρίνει ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τῆς ἀκρίβειας. Εἶναι ἐπομένως κατώτερη ἀπὸ μερικὰ εἶδη τεχνικῆς. Στὴν *Πολιτεία* τὴν βλέπει ὡς ἓνα ἄριστο παιδαγωγικὸ μέσο· συνεπῶς εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ κάθε «βάνανσον τεχνικὴν». Ἀλλὰ καὶ τότε ποὺ ἡ μουσικὴ γίνεται ἐπιστήμη ἐφόσον προικιστεῖ μὲ τὸ λόγο, παραμένει μὲ τὶς ἄλλες μαθηματικὲς ἐπιστῆμες, προπαιδευτικὴ ἐπιστήμη τῆς Διαλεκτικῆς. Στὴν κλίμακα τῆς ἱεράρχησης τῶν ὄντων παίρνει τὴ θέση τῆς «ἐνεργεστέρας μὲν ἢ δόξης, ἀμυδροτέρας δὲ ἢ ἐπιστήμης», ἂν λάβουμε ὑπόψη τὰ τέσσερα ἐπίπεδα (εἰκασία, πίστη, διάνοια, νόηση), στὰ ὁποῖα διαιρεῖται ἡ γνώση. Τὰ δύο πρῶτα ἀποτελοῦν τὴ δόξα καὶ τὰ τελευταῖα δύο τὴν ἐπιστήμη. Ἡ δόξα ἀσχολεῖται μὲ τὴ γένεση τῶν πραγμάτων, ἐνῶ ἡ νόηση μὲ τὴν οὐσία. Ἐφόσον ἡ μουσικὴ καὶ οἱ ἄλλες μαθηματικὲς ἐπιστῆμες εἶναι κάτι ἀνάμεσα ἐπιστήμης καὶ δόξας, βρίσκεται συνεπῶς στὸ ἐπίπεδο τῆς διάνοιας, δηλαδὴ πιὸ κοντὰ στὴν οὐσία, ποὺ εἶναι προσιτὴ μόνο ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ. Ἔτσι φαίνεται καθαρὰ ἡ θέση τῆς μουσικῆς πάνω στὴν ἱεραρχικὴ κλίμακα, ὅταν προσλαμβάνει τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐπιστήμης ἢ ὄχι.

79. *Phédon*, 61 a: musique opposée à la musique populaire. *Strabon*, X, 3, 10.

Cf. *Phil.*, 67 b: «ἐν μούσῃ φιλοσόφῳ», *Soph.*, 253 a-e. V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 331 à propos de la structure du *Phèdre*, en tant que «symphonie» musicale. L.M. DE-RISK, *VIVARIUM*, V. III, n. 1, May 1965, *Ἐγκύκλιος Παιδεία, a study of its original meaning*.



Οί μουσικὲς ὅμως δημιουργίες, ἀποτέλεσμα τῆς διάκρισης καὶ ἐνοποίησης τῶν διαστημάτων γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς μεταξύ των συμφωνίας καὶ ἁρμονίας («ἢ γὰρ ἁρμονία συμφωνία ἐστὶ, συμφωνία δὲ ὁμολογία»), κάνουν παρόμοιο ἔργο πού κάνει ἡ διαλεκτικὴ σ' ἓνα ἄλλο χῶρο, μὲ τὸ νὰ χωρίζει (διαίρεσις) καὶ νὰ ἐνοποιεῖ (συναγωγή) τὰ διάφορα γένη τοῦ ὄντος, ἐπιτρέποντας ἔτσι τὴν ἀποκατάσταση τῆς ὄντολογικῆς ἐνότητας («τὰ πρόποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ»).

Τέτοιες συγγένειες μεταξύ μουσικῆς καὶ διαλεκτικῆς δικαιολογοῦν τὴν ὁμοιότητα τῶν ψυχῶν τοῦ φιλοσόφου καὶ τοῦ μουσικοῦ. Αὐτὸ μᾶς διδάσκει ὁ *Φαῖδρος*. Ἀντίθετα ὁ ἀκαλλιέργητος ἀντιδρᾷ μὲ τὸν ἴδιο ἀρνητικὸ τρόπο τόσο στὸ λόγο, ὅσο καὶ στὸν ἦχο. Τοῦ εἶναι καὶ τὰ δύο, λόγος καὶ ἦχος, ἀπομακρυσμένα γεγονότα, χωρὶς καθόλου νὰ ἐπιθυμεῖ ἢ νὰ μπορεῖ νὰ τὰ γνωρίσει.

Ὁ Σωκράτης ὅμως, τὸ κατ' ἐξοχὴν φιλοσοφικὸ πρότυπο ἀσχολεῖται μὲ τὴ μουσικὴ («μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου»). Καὶ ὅπου κυριαρχεῖ ὁ λόγος, ὑπάρχει πάντοτε ἀγῶνας γιὰ τὴν ἐπίτευξη ἁρμονίας. Γιὰ νὰ φτάσουμε τελικὰ στὴ διακήρυξη τοῦ *Τιμαίου*, πού θεωρεῖ τὴν ἐνασχόληση μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὴ φιλοσοφία αὐτὴν τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα τῆς Καλοκαγαθίας.

Θὰ δικαιολογεῖτο τότε, ὕστερα ἀπὸ τὴ στενὴ προσέγγιση καὶ συγγένεια πού ὑπάρχει μεταξύ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς φιλοσοφίας, ἡ δήλωση τοῦ Πλάτωνος στὸν *Φαῖδωνα*, πὼς ἡ φιλοσοφία εἶναι ἡ μέγιστη μορφή μουσικῆς («Φιλοσοφίας οὔσης μεγίστης μουσικῆς»).

Κ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ  
(Λευκωσία)



## FEMINIST PHILOSOPHY IN PLATO'S *LAWS*

The ancient Greeks viewed the relation between male and female as a natural bond. It is impossible for man or woman to be alone and for this reason male and female cohabit. This natural state is accomplished by reason and not only by instinct, as in the other animals. The male - female interaction is manifested in the realm of the gods and goddesses. Also, we find an ideal woman in the model of Penelope of Homer's *Odessey* where her fidelity is glorified. In Sparta the females were the rulers because women were considered to precede in wisdom and ability to lead<sup>1</sup>. From childhood, the women in Athens were taught by their mothers to be good housewives, and were admired for their excellence in this role. The main occupation of women was that of rulers of the household.

Plato advocates an equality of women, as will be discussed in the following pages. Aristotle, however, gives woman an inferior status to man both in body and soul. The woman should care about the minor works of the house. The male, he says, is by nature to rule over the female<sup>2</sup>. Further, Aristotle states that, «the male is by nature superior, and the female inferior — the one rules, and the other is ruled; this principle, of necessity, extends to all mankind<sup>3</sup>».

### The Education of Women

Plato advocated the equality of men and women by nature. He dictated a common and equal opportunity for education which must be compulsory for

---

1. PLUTARCH, *Lycourgos*. Trans. by John DRYDEN and revised by Arthur COUGH, New York, The Modern Library, 1864, (n.d. of reprint), p. 60. A visiting lady observed, «that the women of Lacedaemon were the only women in the world who could rule men»; she was informed by Gogo, the wife of Leonidos, that «with good reason for we are only women who bring forth men».

2. ARISTOTLE, *Politics*, book I chapter 12. He says, «the male is by nature fitter for command than the female». Introduction to Aristotle. Trans. Richard McKEON, New York, Modern Library, 1947, p. 574.

3. ARISTOTLE, *Politics*, book 1, chapter 5, McKEON, *Ibid.*, p. 56.