

MUSES D'IONIE, MUSES DE SICILE

(*Sophiste*, 242 d 6-243 a 2).

C'est probablement au pythagoricien Archytas que revient le mérite d'avoir pensé l'harmonie au sens musical. Avant lui, il est évident qu'existe la musique, mais elle est un art des Muses qui ne relève pas des arts de l'harmonie que sont la charpenterie, le tissage, la forge. Il convient dès lors d'être prudent à la lecture des quelques textes où Platon fait d'Héraclite ou d'Empédocle les penseurs d'une harmonie au sens musical et où, du même coup, s'engage une réflexion de type épistémologique et ontologique dans laquelle l'harmonie musicale joue le rôle d'une catégorie fondamentale. Dans un passage bien connu du *Sophiste* (242 d 6-243 a 2), l'Étranger oppose les Muses d'Ionie et les Muses de Sicile pour caractériser l'opposition des pensées héraclitéenne et empédocléenne dans la perspective d'une problématique de la cohésion de l'Être (συνέχεται). Quelle que soit la valeur historique de l'interprétation platonicienne, il convient de la bien distinguer de cette interprétation elle-même. Platon attribue aux deux penseurs sicilien et ionien une réflexion où le concept d'harmonie est investi d'une triple influence philosophique:

1. parménidienne ou «éléatique» avec la question de l'Être; 2. pythagoricienne avec la pensée de l'harmonie entre l'Un et le Multiple, leur ajustement grâce au lien que traduit le terme traditionnel de l'entrelacement (συμπλέκειν); 3. empédocléenne et héraclitéenne avec le jeu d'opposition de la haine et de l'amitié. La plupart des commentateurs s'est surtout intéressée à la formulation strictement philosophique du texte retenu, aussi peut-il y avoir un intérêt à tenter l'étude musicale. Il va de soi que les hypothèses auxquelles nous serons conduits ne pourront pas prétendre à un autre but qu'une récréation philosophique.

Les termes qui, dans ce passage, relèvent d'un lexique musical sont les deux épithètes comparatives désignant l'harmonie: voix molles ou relâchées (μαλακώτεροι à quoi s'ajoute le verbe aoriste ἐχάλασαν) pour Empédocle; tendues (συντονώτεροι) pour Héraclite. L'interprétation des adjectifs σύντονος tendu, et μαλακός relâché doit tenir compte d'un usage polysémique décourageant: ils peuvent en effet recevoir une valeur éthique ou simplement technique et s'appliquer à deux contextes musicaux, celui des genres et celui des modes. Les genres désignent dans la musique grecque les différentes répartitions des intervalles entre les notes, dans une unité



minimale qui est le tétracorde¹. Le problème est de répartir entre la mèse et l'hypate les deux notes intermédiaires que sont la lichanos et la parhypate. Trois possibilités s'offrent au musicien: le genre diatonique qui procède par tons, le genre chromatique qui procède par demi-tons et le genre enharmonique ditonié. D'un point de vue technique, le genre diatonique peut être qualifié de tendu (σύντονος) ou de relâché (μαλακός). Dans le premier cas, il est fortement tonié comme dans la gamme dite *de Philolaos*, utilisée par Platon dans le *Timée*. Dans le second, il est plus divisé. Ainsi, l'opposition des deux termes touche la plus ou moins grande division des intervalles. Et, selon le *Sophiste*, Héraclite donnerait dans le diatonique tonié tandis qu'Empédocle ferait du diatonique relâché, voire, dans la mesure où l'on peut aussi parler de chromatique relâché, l'Agrigentain ferait du chromatique. À première vue cette piste résout les problèmes. L'écriture d'inspiration homérique d'Empédocle pourrait bien en effet s'accommoder d'une répartition intervallique chromatique qui selon certains favoriserait les colorations et les nuances. Mais une objection se présente aussitôt: il est impossible d'attribuer le diatonique à Héraclite pour cette raison qu'il est employé dans le *Timée* par le démiurge pour bâtir l'âme du monde. On comprendrait difficilement que Platon rejette d'une main ce qu'il priserait de l'autre. À cela s'ajoute que la répartition qui fait intervenir les mentions incriminées ne serait pas antérieure au disciple d'Aristote, Aristoxène de Tarente². Cependant les genres sont aussi l'objet d'appréciations éthiques, sans doute sous l'influence de Damon d'Oa. La répartition des intervalles serait de la sorte en coïncidence mimophonique ou phonologique³ avec les passions et les vertus de l'âme. Cette piste d'interprétation est elle aussi d'un usage délicat comme en témoigne l'échantillon suivant⁴: (a) Le papyrus d'Hibeh nΓ13 probablement écrit par Alcidamas⁵ rapporte que selon certains théoriciens de la musique, le genre enharmonique est viril et courageux alors que le chromatique est relâché; (b) Aristoxène déclare que le chromatique est aigu et tendu⁶. (c) Théon de Smyrne pense que le diatonique, fort et

1. J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, Belles Lettres, 1979, p. 29.

2. *Op. cit.*, p. 32.

3. Au sens d'une correspondance symptomatique entre le phénomène phonétique et sa représentation préconceptuelle, cf. I. FONAGY, *Le langage poétique: forme et fonction*, *Diogenes*, 51, 1965, pp. 71-115; cf. p. 75 et p. 85 à propos d'un poème de Heine qui décrit le meurtre de César («lorsque nous lisons ces vers, notre voix aussi tremble reproduisant les coups de glotte caractéristiques de tout effort violent et nous participons au geste homicide»).

4. Nous suivons les références données par M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 250, note 97.

5. Selon A. BRANCACCI, *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta Philosophica* (éd. collective, Accad. Toscana, Studi XCI, 1968, pp. 61-84).

6. A. BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote. Le traité d'Harmonique*, Paris, 1986, p. 58. Nous saisissons l'opportunité de cette référence pour remercier Annie Bélis de sa bienveillance et de ses conseils.

musclé, est noble, que le chromatique est passif et émotionnel et que l'enharmonique est difficile. (d) Plutarque croit que l'enharmonique est musclé cependant que le chromatique est amollissant. (e) Proclus explique que le diatonique est simple et noble et que le chromatique est mou. Cet échantillon est éloquent et suffit à témoigner de l'arbitraire en la matière. Arbitraire décelable jusque dans les Dialogues de Platon: dans le *Banquet*⁷ n'est-il pas question de «tendu» conjointement à «viril», alors que dans le *Politique*⁸ où l'Étranger examine une acoustique des sons graves et aigus, il définit les premiers comme relâchés et les seconds comme tendus? Si l'on désire dissiper la contradiction (la voix grave étant généralement associée à l'enharmonique auquel jamais ne pourrait convenir la mention «tendu») il faut comprendre que dans le *Banquet* le point de vue est strictement éthique, ce qui ne peut être le cas dans le *Politique*. En conséquence et sans même invoquer l'autorité d'Andrew Barker⁹ selon lequel de toutes façons il n'est pas question chez Platon d'appréciation éthique des genres, il est trop clair que le *Sophiste* ne fait pas référence aux genres.

C'est donc aux harmonies éthiques de la musique qu'il revient maintenant de nous fournir l'explication requise. Dans la *République*¹⁰ Socrate évoque certaines «harmonies» entendant par là certaines répartitions intervalliques enharmoniques¹¹ qu'il nous faut référer à un passage d'Aristide Quintilien qui les évoque en tant que πάνυ παλαιότατοι¹². Selon les spécialistes en effet, ces échelles primitives doivent être soigneusement distinguées du système cyclique des τόνοι qui ne sera véritablement constitué qu'à partir de la fin du IV^e siècle¹³. À côté des modes dorien et phrygien que Socrate affectionne, il existe deux familles de modes qui doivent retenir notre attention: le Lydien dont Socrate précise qu'il est relâché et le Syntonolydien ou Lydien tendu. On ne sera pas étonné d'apprendre que le lydien est tendu d'un point de vue à la fois technique et éthique. Il est en effet propice à la voix

7. *Ibid.*, 203 d 5-6.

8. *Ibid.*, 306 e.

9. *Greek Musical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 184 note 8.

10. 398 c-399 a.

11. C'est à dire, qui dépendent du genre enharmonique.

12. A. BARKER, Aristides Quintilianus and constructions in Early Greek Music Theory, *Classical Quarterly*, 32, 1982, pp. 184-197. Pour un aperçu très clair: J. CHAILLEY, *op. cit.*, pp. 110-113.

13. Comme l'énonce excellemment J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 113: «C'est sans doute au cours du IV^e siècle que s'effectue le travail d'assimilation qui de ces échelles importées, fera les éléments du système national classique dans lequel elles se fondront sans laisser d'autres traces que des noms vite détournés de leur signification première». Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, P.U.F., 1959, p. 75. C'est de l'oublier qui a entraîné J. Lohmann à une interprétation anachronique et néopythagorisante des origines de la musique grecque (ainsi par le fait d'appliquer les équations de Diophante au calcul des dissonances chez Archytas pp. 83 sq. ou, par le fait qui nous importe plus directement ici, de faire d'Héraclite un musicien sur le mode dorien; p. 101, *Mousikè et Logos* trad. P. David Mauzevin, T.E.R., 1989 (pagination éd. Allemande).

aiguë (sens technique) et convient au deuil (sens éthique). Mais relâché, il est grave (sens technique) et convient au banquet (sens éthique). Dans ces deux types de «familles» harmoniques¹⁴ symétriquement opposables, le mot «tendu» désigne donc du point de vue technique l'élargissement des intervalles montants alors que «relâché» veut dire que les intervalles montants s'affaissent en diésis¹⁵. En d'autres termes, l'harmonie tendue irait contre la pente naturelle de la voix, refusant les petits intervalles que recherche l'harmonie relâchée. Or, les petits intervalles favorisent la modulation, la bigarrure, que l'on nomme *poikilia* selon une métaphore d'origine tisserande sophistiquée¹⁶, qui désigne le jeu des nuances coloriant la mélodie et que l'on appelle aussi au risque de la confondre avec le genre chromatique, le «chromaticisme». Platon l'évoque¹⁷ à côté de l'hétérophonie qui consiste en passages modulés d'une échelle harmonique à une autre mais aussi en une divergence entre les notes de l'accompagnement instrumental et celles de la voix¹⁸. La musique décadente a donné l'essor au chromaticisme et Platon a transposé au plan rhétorique ses effets bigarrés dans le discours prononcé par Agathon dans le *Banquet*, comme on le verra plus loin. Derrière les plaisanteries auxquelles a donné lieu la bigarrure notamment de la part d'Aristophane¹⁹, on peut noter qu'elle est toujours pensée géométriquement comme un tourbillon de notes intriquées, de courbes enchevêtrées²⁰. La bigarrure est au plan musical ce que le linceau est au plan plastique. Au plan éthique, elle convient aux attitudes symposiaques.

Au contraire, le lydien tendu convient au deuil. Platon explique qu'il est l'harmonie requise par les thrènes et l'on peut deviner que cette convenance est due à l'élargissement des intervalles montants qui caractérise le cri plaintif. Ainsi, l'*Ajax* de Sophocle évoque les ὀξύτόνους ᾠδὰς²¹ en jouant sur l'ambiguïté sémantique de la tension de la voix et de l'intensité psychologique²². Cette référence sophocléenne offre un autre détail intéressant. Dans la description de la plainte propre au thrène,

14. Selon l'expression d'Andrew BARKER, *op. cit.*, p.166 (G.M.W.)

15. Ce terme signifie initialement le passage et désigne la division continue de l'intervalle.

16. Pour une étude de ce concept et de ses ressources philosophiques cf. A.G. WERSINGER, «Le *poikilon* musical. Étude d'un modèle de la structure au Vème siècle av. J.C.» *Revue de Philosophie Ancienne*, XI, 1, 1993, pp. 89-110.

17. *Lois*, 812 d-e.

18. Ainsi Aristote évoque dans les *Problèmes* (XIX 43) cette discrédance en précisant: «ils finissent sur la même note, si bien que le plaisir qu'ils donnent est plus grand que la douleur infligée par la différence des notes préalable». Cf. A. BÉLIS, «Nouvelle interprétation d'une partition musicale antique», à paraître dans la *Revue des Études Grecques*.

19. *Thesmophories*, vv. 39-69.

20. A. BARKER, *op.cit.*, p. 93.

21. V. 630.

22. La racine indo-européenne *ten* se retrouve dans «τόνος» et «στένω».



on peut lire en effet ceci: οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς ἦσει δύσμορος²³. On sait que selon le mythe de Philomèle et Procné rapporté par Apollodore²⁴, Procné fut changée en hirondelle après avoir eu la langue arrachée pour avoir voulu dénoncer le viol de sa sœur Philomèle, elle-même changée en rossignol. Ainsi, l'hirondelle pousse le cri; l'hirondelle, et non le rossignol, symbolise la douleur aigue et folle²⁵ du deuil intolérable, avec sa voix barbare²⁶, sa voix stridente et répulsive²⁷, dépourvue d'euphonie à la différence du mélodieux rossignol dont la voix, sans aucun doute, est associée aux trilles de la poikilia comme le suggèrent les vers magnifiques de l'*Odyssée*: «et dans les arbres, posée au plus épais des feuilles, (il) répand sa voix en infléchissements (τρῶπῶσα) et échos multiples»²⁸. Aussi est-il significatif qu'Euripide oppose le cri du thrène à la musique assimilée à un tissage poikilique²⁹: c'est que l'hirondelle, comme l'indiquent certains textes, elle aussi tisse³⁰. On peut supposer que ce tissage ressemble à la voix stridente dépourvue de vocalises du thrène. Cette opposition dans les manières de tisser est propre à nous introduire à une autre particularité remarquable du thrène: l'antiphonie. L'antiphonie consiste en une alternance des voix: chaque assistant reprend à son tour le chant repris en écho par l'ensemble. Chez Homère, cette alternance est désignée par le verbe ἀμείβω³¹. Les chants antiphoniques ou amébées peuvent être illustrés car les *Perses* d'Eschyle³² et le chœur des *Phéniciennes*³³ d'Euripide en décrit la structure: «maisons pleines de hurlements, lamentations de mères, lamentations de filles, voix après voix, poussant son cri, l'une après l'autre»³⁴.

Il est temps de résumer nos observations: les harmonies lydiennes tendue et relâchée s'opposent symétriquement l'une à l'autre: (a) l'une est liée au thrène, l'autre au symposium; (b) l'une est stridente à la limite de la musique, l'autre est modulante, chromaticiste, toujours pleine de nuances; (c) l'une est fondée sur la séparation des

23. Vv. 629-630.

24. *Bibliothèque*, III.

25. Cf. ARISTOPHANE, *Oiseaux*, 1681.

26. Cf. ESCHYLE, *Agamemnon*, 1050.

27. Cf. ARISTOPHANE, *Grenouilles*, 93.

28. XIX, 520-521.

29. Cf. A. BARKER *op. cit.*, p. 71 note 61. La référence est celle d'*Iphigénie en Tauride*, 218.

30. Toujours selon APOLLODORE, *Bibliothèque*, III 193-195; selon Aristote commentant le *Térée* de Sophocle (*Poétique* 1454 b 16), ce que Philomèle, privée de langue, ne peut dire à sa sœur, elle le tisse par la voix de sa navette (κερκίδος φωνῆ). Cf. à ce propos les belles pages de I. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-BELMEHDI, *Le Chant de Pénélope*, Paris, 1994, pp. 142 et suiv.

31. *Odyssée*, XXIV, v. 60.

32. Vv. 1038-1077.

33. Vv. 1033-1039.

34. Pour une étude détaillée des chants antiphoniques, M. ALEXIOU, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 1974, pp. 12-13 notamment Chap. 7: «Antiphonal Structure and Antithetical Thought».



voix, l'antiphonie, l'autre est fondée sur la variété des voix, l'hétérophonie; (d) l'une est douleur inconsolable, l'autre fait se succéder la douleur et le plaisir; (e) l'une est un tissage fruste sans raffinement, l'autre est poikilie, tourbillon de lignes sinueuses. De tels éléments sont-ils dans l'esprit malicieux de Platon lorsqu'il compare les Muses d'Héraclite et celles d'Empédocle? L'extrait du *Sophiste* souligne sans ambiguïté que les deux Muses tissent et entrelacent l'Un et le Multiple. La différence entre les deux tissages, métaphore des deux manières d'harmoniser est décrite en ce qui concerne Héraclite, dans la formule paradoxale: διαφερόμενον ... ἀεὶ συμφέρεται «l'opposé toujours compose».

Cette formule brachylogique et énigmatique contraste avec la formule lente, développée et périodique appliquée à Empédocle: ἐν μέρει δὲ τοτέ μὲν ἓν εἶναι ... τὸ πᾶν καὶ φίλον ὑπ' Ἀφροδίτης τοτέ δὲ πολλὰ καὶ πολέμιον αὐτὸ αὐτῷ διὰ νεϊκός τι «et périodiquement tantôt d'une part il est Un ... le Tout, et ami par Aphrodite, tantôt, d'autre part, plusieurs et en guerre lui-même contre lui-même à cause d'une certaine³⁵ haine».

La formule héraclitienne fait écho à une formule presque identique, dans le discours d'Eryximaque, le médecin du *Banquet*³⁶: τὸ ἓν ... διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῷ συμφέρεσθαι. Glosant la formule à laquelle il reproche d'être privée de raison, car elle pose que l'harmonie consiste en une opposition et un conflit, il éprouve une résistance épistémologique à l'égard d'une pensée absurde qu'il veut corriger en lui faisant identifier l'harmonie et la consonance (συμφωνία). On sait que la consonance désigne dans la musique grecque les rapports fixes (octave, quinte, quarte) sur lesquels se fonde l'accordement de l'instrument. La fixité des consonances s'oppose à la liberté des dissonances (διαφωνία), à savoir les rapports variables (φθόγγοι κινούμενοι) qui définissent notamment, dans le tétracorde, les genres évoqués au commencement de cette étude. Par le fait d'identifier harmonie et consonance, Eryximaque élimine secrètement la dissonance, témoignant par là que non seulement il n'a rien compris à l'Obscur, mais que, ce qui est évidemment plus grave, il ignore tout de la musique! Cet aveuglement qu'il serait erroné d'imputer à Platon lui-même nous permet de nous représenter musicalement l'harmonie héraclitienne en tant que liberté dissonantique au cœur de la consonance et faire de la musique grecque une illustration de la pensée héraclitienne. Or, Eryximaque qui corrige Héraclite, semble faire intervenir une terminologie et un langage étrangement empédocléens. Par exemple, invoquant la temporalité, il lui fait assumer le rôle de réconciliateur: ἐκ

35. D. O'Brien propose de donner une valeur dépréciative à l'indéfini dans ce passage. On peut mettre cela en parallèle avec l'usage dépréciatif de l'indéfini en *Iliade*, XIX, 1833, pour désigner le mauvais roi.

36. 187 a, qui paraphrase le fr. B 51.

διαφορομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν. Ces adverbes ne sont-ils pas investis d'une fonction semblable à celle de la formule du *Sophiste* ? Dans cette hypothèse, Empédocle assimilerait, comme le médecin Eryximaque, l'harmonie à une unité réconciliatrice, succédant au conflit dont le multiple est le siège. Mais cela ne revient-il pas à faire de celui qui corrigerait Héraclite (à savoir, derrière le masque d'Eryximaque, Empédocle lui-même) un bien piètre musicien? Ce n'est pas impossible, Platon nous ayant habitués à sourire d'Empédocle comme par exemple dans le mythe d'Aristophane qui, selon les commentateurs, est inspiré de sa cosmogonie et où selon les conventions du comique d'accumulation, s'orchestre jusqu'au délire d'un Zeus tronçonneur, la récurrence polyptotique du verbe τέμνειν³⁷. Toutefois, le portrait d'Empédocle ici ébauché ne cadre pas avec le style complexe que nous lui avons reconnu plus haut. Après tout, Empédocle ne professe pas la succession mais la périodicité, ce qui implique un moteur de la désagrégation, la haine, inconnu d'Eryximaque. Et il semble plutôt que c'est sur l'extrême difficulté de la doctrine d'Empédocle sur l'harmonie que Platon voudrait attirer l'attention. Posons donc l'hypothèse qu'on ne peut réduire l'Empédocle du *Sophiste* à l'Héraclite corrigé du *Banquet*.

Revenons plutôt à l'antiphonie des thrènes. La caractéristique du chant amébée c'est de définir une harmonie où *l'inharmonie* est essentielle³⁸ puisque le cri perçant et dispersé se pousse à la limite de la musique sans pour autant, dès lors qu'il s'agit d'une convention musicale répertoriée, sortir de la musique. Toutes proportions gardées, on peut comparer l'antiphonie au chant des troubadours et évoquer le mot provençal «descort» qui désigne le genre lyrique où, afin de mimer le désarroi du sentiment amoureux, on privilégie la dissonance³⁹. Il y a donc une alternance héraclitéenne puisque, dans ce tissage musical fruste qu'est l'antiphonie, la dispersion des voix est relance toujours reprise et cette relance est l'Un. Mais l'Un convoque son égrènement, il est la vocation de chaque élément à la dislocation qui le singularise: l'Un multiplie. Quelle est alors la singularité d'Empédocle si Héraclite déjà pense l'alternance? La poikilie multiplie les intervalles, complexifie les mélodies, dessine des courbes sonores *exharmoniques*⁴⁰. Cette harmonie crée des tableaux sonores comme les aimait Agathon et semble rechercher les palindromes: Cinésias d'après un fragment de Phérécrate⁴¹ excellait à composer ses strophes en miroir de façon à faire paraître à gauche ce qui est à droite au risque de *l'inintelligibilité* des

37. En 190 d 2-191 a 6, le terme apparaît 9 fois.

38. Contrairement à l'affirmation très «pythagorisante» du *Phédon*, 94 a.

39. L. SPITZER, *Classical and Christian ideas of World Harmony*, Baltimore, 1903, pp. 89-91.

40. Selon une autre expression technique pour désigner la modulation d'une échelle harmonique à d'autres, cf. M.L. WEST, *op. cit.*, pp. 196 et 197.

41. Cf. A. BARKER, *op. cit.*, p. 237, note 200, dans une scholie, des *Nuées*, d'ARISTOPHANE, v. 332.



paroles chantées. N'y a-t-il pas chez Empédocle un tel effet de miroir qui double la cosmogonie⁴²? Si notre hypothèse est tenable, il est possible de faire le portrait musical de chacun des deux penseurs: tous deux il est vrai, d'après Platon, entrelacent l'un et le multiple, tous deux tissent l'harmonie et en conséquence, pratiquent l'alternance. Mais Héraclite pense une alternance antiphonique où l'un est la relance du cri multiplié, Empédocle médite une alternance hétérophonique où l'un et le multiple tourbillonnent, échangeant leurs directions, et donnent lieu à des genèses sinueuses et des zoogonies inversées comme dans des miroirs. Notre propos n'étant pas de justifier ces perspectives d'un point de vue historique mais seulement d'en développer les prémisses platoniciennes, nous nous contenterons de quelques suggestions supplémentaires.

Dans le *Théétète*⁴³ Platon reproche aux héraclitéens de déroger à l'art dialectique et érotétique. Ils ne savent pas répondre ni interroger ἐν μέρει. Au contraire, ils décochent comme d'un carquois de petits mots énigmatiques ῥηματίσκια αἰνιγματώδη et en guise de réponse à une question, ils frappent d'un nouveau trait. Les héraclitéens pratiquent l'énigme et la rhétorique du μετανομασμένον⁴⁴, expression intraduisible qui suggère la multiplication des noms dans l'approximation infinie d'une cible impossible à stabiliser. Cette rhétorique peut être illustrée par le fragment B 48: τῷ τόξῳ ὄνομα βίος ἔργον δὲ θάνατος. Cette énigme fait procéder le nom de l'arc mortel du nom même de la vie qui ne possède avec le premier qu'une différence d'accent (βίος βιώς). C'est donc la vibration sonore qui les différencie, s'il est vrai qu'en grec chaque mot possède son schème acoustique et sa hauteur⁴⁵. La cohérence de l'énigme est bien dans la vertu μετανομασμένον de la vibration.

De même dans la citation du *Banquet* τὸ ἐν ... διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῷ ξυμφέρεσθαι, le chiasme des formes verbales du radical φεῖν avec le groupe central (formé par le démonstratif et le réfléchi) a l'effet de faire basculer et permuter les extrêmes, dans une vibration sans fin, tout en interdisant leur stabilisation dans une identité ou une différence. On pourrait multiplier les exemples: l'avantage de cette théorie de l'énigme c'est qu'elle est induite des textes platoniciens. Du reste, dans la mauvaise paraphrase d'Eryximaque, l'harmonie héraclitéenne est comparée à l'arc

42. Le problème oppose, on le sait, J. Bollack qui, en suivant les témoignages d'inspiration néoplatonicienne, défend une vision «héraclitéenne» d'Empédocle à D. O'Brien qui défend une doctrine cyclique d'Empédocle, cf. D. O'BRIEN, Comment écrire l'histoire de la Philosophie? Héraclite et Empédocle sur l'Un et le Multiple, *Rue Descartes*, 1-2, 1990 p. 131; Empedocles Revised, *Ancient Philosophy*, 15, 1995, pp. 403-470, p. 425; cf. Platon et Empédocle, conférence donnée en mai 1996, à paraître dans la *Revue des Études Grecques*.

43. 180 a.

44. 180 a 6.

45. M. L. WEST, *op. cit.*, p. 198: la prosodie «in every word... there was one syllable which was given prominence over the others... by raised pitch».

(et à la lyre). On sait qu'au fragment B 51, deux épithètes se font concurrence pour qualifier l'harmonie παλίντονος selon Porphyre et Plutarque, παλίντροπος selon Hippolyte. Les spécialistes optent généralement pour la première leçon, par référence à l'arc palintone attesté dans les poèmes homériques qui ressemble à la lyre lorsqu'il est tendu, le préfixe πάλιν décrivant l'orientation curviligne des branches⁴⁶. Mais la leçon παλίντροπος est avantageuse pour notre hypothèse, ce terme désignant en effet le mouvement alternatif et rapide de l'arc au moment où il se détend avant de retrouver sa forme initiale. Car c'est évidemment lorsqu'il est en train d'accomplir son mouvement palintrope que l'arc émet le son de l'hirondelle⁴⁷. L'harmonie héraclitéenne est celle que donne le mouvement alternatif qui échappe au regard en raison de sa vitesse comme le laisse entendre le fragment B 54. À la différence de l'harmonie traditionnellement œuvrée par le charpentier, ajustement visible et immobile, dans le mouvement palintrope, la vibration, invisible, donne lieu et cohésion à ces objets auxquels la mobilité et l'instabilité sont nécessaires: le feu, le torrent, le cyceon, l'énigme. Le chant amébée n'en constituerait que l'illustration la plus audible: συνᾶδον διᾶδον.

Dans le *Ménon*⁴⁸, Platon semble associer Gorgias et Empédocle à propos de la théorie sensorielle des couleurs dont il souligne le «tragique», c'est-à-dire le caractère hermétique et énigmatique en un sens toutefois bien différent de l'énigme héraclitéenne comme on va le voir. Peu importe encore une fois la valeur historique du propos. Il témoigne de ce que pour Platon, Empédocle peut être comparé à Gorgias, légitimant du même coup la filiation avec Agathon, dont on se souvient qu'il pétrifie et rend «aphone» (comme Gorgias⁴⁹). Or, si l'on s'intéresse aux raisons qui, selon Socrate, suscitent cette pétrification, on ne peut qu'être frappé par le fait que c'est la variété (παντοδαπόν) du discours qui lui confère la vertu d'étonner et de captiver (θαυμαστά)⁵⁰. Or, cette variété qui fait perdre la voix est inspirée par l'Amour, dont Agathon fait l'éloge dans des termes où triomphent⁵¹, on ne l'a pas assez remarqué, le relâchement⁵², la couleur et la nuance, suggérant implicitement l'aveu du *Timée* que de la couleur il n'y aura pas de logos ni de mesure⁵³ (sans doute parce que la couleur

46. Voir les remarques de M. CONCHE, *Héraclite. Fragments*, Paris, P.U.F., 1986, qui retient la leçon de Hippolyte p. 428; mais nous ne pouvons le suivre lorsqu'il «pythagorise» Héraclite en parlant de «juste proportion».

47. Cf. *Iliade*, VIII, 67, 105, 254; XXII, 332; XXIII, 133.

48. 76 c 4-8.

49. *Banquet*, 198 c 2-6.

50. 198 b 3-4.

51. Ainsi, le passage 196 a 1-b 3 est consacré aux variations anagrammatiques sur le mot «ἄνθη», la fleur dans le contexte de «χρόα» la teinte, l'incarnat, la nuance.

52. 195 e1-9: le mot «μαλακός» apparaît 5 fois.

53. 68 b 6-8.

est une bigarrure ποικιλία⁵⁴ dont la formule, comme l'amour selon Agathon, doit relever de l'ondoyant: ὑγρὸς τὸ εἶδος⁵⁵). L'énigme empédocléenne consisterait alors non pas dans le trait héraclitéen brutal toujours relancé qui approche, grâce à sa vibratilité secrète, une réalité instable, mais dans la formule anagrammatique aux registres multiples. Le fragment B 35 d'Empédocle offre sans doute un art poétique manifestant dans sa rhétorique, le cours du devenir des choses, grâce à trois procédés: (a) la formule récurrente (ainsi les vers 7 et 15) qui ponctue le mouvement périodique cosmogonique; (b) le palindrome: ainsi les vers κατέλαξα λόγῳ ἔξ ὀχετεύων (le discours qu'auparavant je débitai faisant dériver du discours le discours) révèlent un chiasme sonore dont la partie centrale forme un palindrome⁵⁶ qui suggère la dualité des directions de la cosmogonie et la nécessité de la reprise inversée de ce qui a été déjà expliqué⁵⁷; (c) l'enjambement (le vers 4 prolonge le vers 3, effet renforcé par la fausse synonymie des mots δίνης et στροφάλιγγι et les variations anagrammatiques sur la syllabe ἐν. Ainsi, dans le vers μὲν ἐνέρτατον ἔκετο βένθος δίνης ἐν δὲ μέση φιλότης στροφάλιγγι γένηται les modulations sonores rythment le mouvement continu du tourbillon prenant la direction de l'Un. Le fragment B 35 examine donc la reprise inversée (indiquée par le polyptote de la racine ἐναλλάξ) du mouvement tourbillonnaire que l'on considère en direction de l'Un. Dans ce mouvement unifiant se dessinent des étapes à mesure que l'amour regagne le terrain abandonné peu à peu par la haine (cf. vers 8, 9). La formule récurrente des vers 7 et 15 décrit l'étape principale de cette genèse: la formation des races mortelles sur le chemin de l'Un, dont le vers 16 souligne l'harmonie luxuriante dans des termes qui chez Homère signifient l'art de la poikilia chryseléphantine. L'emploi de métaphores d'origine musicale dans le *Sophiste* pourrait donc bien obéir à une certaine cohérence, telle est l'hypothèse que nous avons tenté de pousser au dernier degré. Les visages d'Héraclite et d'Empédocle qui s'offrent à nous au terme de cette analyse à la fois musicale et poétique sont à la fois ressemblants et contrastés: leur harmonie est dans les deux cas apparentée à un tissage, un entrelacement musical qui suggère l'alternance. Mais chez Héraclite, elle est tendue comme la vibration rapide de l'arc et préside au thrène, chez Empédocle, elle est relâchée comme la modulation «poikilique» qui s'insinue à travers le mouvement symétrique et réversible de ses périodes.

Alternance vibratoire où, comme dans le chant amébée, l'Inharmonie est l'essence même de l'Harmonie. Alternance hétérophonique et exharmonique où

54. 65 c 5. Cf. notre analyse de ce passage dans un essai à paraître: La sensation visuelle chez Empédocle: une harmonie sensorielle thaumaturgique (conférence donnée en décembre 1995 au Centre Léon Robin des Études Grecques de Paris Sorbonne).

55. *Banquet*, 196 a 2.

56. Comme l'a remarqué J. BOLLACK, *Logolog dans Empédocle*, t. 3, Paris, Minuit, 1969, p.195.

57. Cf. le mot πάλιν au premier vers.

ce qu'il s'agit de penser, dans une perspective bien plus angoissante encore que celle d'Héraclite, c'est, derrière le jeu des anagrammes et des palindromes, comment le monde le plus parfait doit faire la place à la nécessité d'un monde sans salut dans lequel doit être vécu l'absolu de la brutalité et de la terreur.

Annie Gabrielle WERSINGER
(Paris)

ΜΟΥΣΕΣ ΤΗΣ ΙΩΝΙΑΣ, ΜΟΥΣΕΣ ΤΗΣ ΣΙΚΕΛΙΑΣ
(*Σοφιστής, 242 d 6-243 a 2*)

Π ε ρ ί λ η ψ η

Στό χωρίο 242 d 6- 243 a 2 του *Σοφιστή* ο Πλάτων, αναλύει τη σχέση μεταξύ του ενός και των πολλών και την μεταξύ των άρμονία. Παίζοντας με την πολυσημία της λέξης «άρμονία» χρησιμοποιεί ένα μουσικό λεξιλόγιο με σκοπό ν' αντιτάξει τις αντιλήψεις τις σχετικές προς την έννοια της άρμονίας στο έργο του *Ἡράκλειτου* και στο έργο του *Ἐμπεδοκλή*. Ἡ διαφορά μεταξύ των θέσεων αὐτῶν, διαμορφώνεται στην αντίληψή τους σχετικά προς τοὺς μουσικοὺς τρόπους οἱ ὅποιοι σύμφωνα προς τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς συγγραφεῖς ὀνομάζονται *συντονολυδιστί* καὶ *λυδιστί*. Ὁ πρῶτος χρησιμοποιεῖται γιὰ στοὺς πένθιμους ὕμνους (θρήνους)· ὁ δεύτερος, γιὰ συμποσιακὰ ἄσματα. Ἐπίσης, ὁ πρῶτος τοποθετεῖται στο ὄριο τῆς μουσικῆς, εἶναι διαπεραστικὸς καὶ διάφωνος ὅπως οἱ κραυγὲς ἀνταλλάσσονται στο *ἀμοιβαῖο* τραγούδι· ὁ δεύτερος εἶναι χρωματικὸς, καὶ ἐπιζητεῖ μεταμελωδήσεις καὶ μουσικὲς ἀποχρώσεις. Ἐνας διεξοδικὸς ἔλεγχος τοῦ μουσικοῦ λεξιλογίου στο χωρίο τοῦ *Σοφιστή*, ἀποκαλύπτει ὅτι ὁ *Ἡράκλειτος* καὶ ὁ *Ἐμπεδοκλῆς* ἐμφανίζουν ἓνα κοινὸ σημεῖο: ἀμφότεροι ἀπομακρύνονται ἀπὸ τῆς μετριοπαθῆς ἔννοιας τῆς ἀρμονίας ἐνῶ τείνουν πρὸς τὴν ὑπερβολὴ καὶ προσβλέπουν σὲ μία ἀρμονία ἐγγίζουσαν τὸ ὄριο τῆς ἀναρμονίας. Συνεπῶς ἡ κοινὴ θέση καὶ τῶν δύο στηρίζεται τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ ἑνὸς καὶ τῶν πολλῶν. Ἐνῶ ὅμως, ὁ *Ἡράκλειτος* προσβλέπει σὲ μία δυναμικὴν ἐναλλαγὴ, ὅπου τὸ ἓνα ἐπαναμβάνεται, ἐκκοκίζεται καὶ πολλαπλασιάζεται, ὁ *Ἐμπεδοκλῆς* κλίνει πρὸς μία ἐναλλακτικὴ γονιμότητα, ὅπου ἓνα καὶ πολλὰ περιπλέκουν τὶς σχέσεις τους καὶ τὴ δομὴ τους, ὅπως συμβαίνει στὴν παρακματικὴ μουσικὴ, ποὺ τόσο ἐπικρίθηκε

A.-G. WERSINGER

ἀπὸ τὸν Πλάτωνα. Ἕνας συσχετισμὸς τῶν ρητορικῶν μέσων ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπὸ τοὺς δυὸ προσωκρατικούς στὸ ἔργό τους, ἐπιτρέπει νὰ ἐπιβεβαιωθοῦν τὰ ἀποτελέσματα τῆς μελέτης αὐτῆς.

Annie Gabrielle WERSINGER
(Μετάφραση: Μαρία Πρωτοπαπᾶ)

