

EVANGHELOS MOUTSOPOULOS, Athènes

SUR LA «PARTICIPATION» MUSICALE CHEZ PLOTIN

La signification attribuée à l'art par Plotin a fait jusqu'ici l'objet de nombreuses études¹ qui toutes cependant se réfèrent à la distinction des deux niveaux, sensible et intelligible, entre lesquels se meut l'esthétique plotinienne, ainsi qu'à l'effort, manifeste chez le philosophe, de formuler un rapport fondamental régissant les niveaux en question. Dans les pages qui suivent nous nous efforcerons d'entrevoir les possibilités d'une solution dynamique du problème, en recourant à l'interprétation de textes auxquels il est fait souvent allusion, mais que nous nous proposons d'étudier à la lumière de certains passages plotiniens moins souvent mentionnés, ou dont la portée n'a pas toujours été exploitée à fond, du moins dans ce sens. Un certain nombre de textes ayant trait à la seule musique pourraient permettre en l'occurrence d'obtenir des indications à partir desquelles on puisse procéder, par généralisation, à la recherche d'une optique nouvelle selon laquelle on serait désormais en mesure d'envisager les faits dans leur ensemble.

Le texte fondamental auquel tous ceux qui ont étudié l'esthétique de Plotin se réfèrent concerne le caractère imitatif de l'art :

Tous les arts d'imitation, peinture et sculpture, danse et pantomime, sont produits d'ici-bas ; car ils ont un modèle sensible, puisqu'ils imitent et transposent des mouvements, des formes et des symétries visibles ; on aurait donc tort de les faire remonter jusque là-bas, si ce n'était qu'ils sont dans la raison humaine. Si l'on part de la symétrie visible dans les animaux pour comprendre la constitution de l'animal univers, on exerce une partie de la faculté qui là-bas aussi considère et contemple la symétrie parfaite dans l'être intelligible².

1. Pour une sélection bibliographique cf. notre étude Τὸ πρόβλημα τοῦ φανταστικοῦ παρὰ Πλωτίνῳ (Le problème de l'imaginaire chez Plotin), ΕΕΦΣΠΑ 19(1968-69) 94-174.

2. *Enn.* 5, 11, 1-2 (trad. E. Bréhier 5, 170) : Τῶν δὴ τεχνῶν ὄσαι μιμητικάι, γραφικὴ μὲν καὶ ἀνδριαντοποιία, ὄρχησις τε καὶ χειρονομία, ἐνταῦθά που τὴν σύστασιν λαβοῦσαι καὶ αἰσθητῶ προσχρόμεναι παραδείγματα καὶ μιμούμεναι εἶδη τε καὶ κινήσεις τὰς τε συμμετρίας ἃς ὁρῶσι μετατιθεῖσαι οὐκ ἂν εἰκότως ἐκεῖ ἀνάγοντο, εἰ μὴ τῶ



Ce texte appelle plusieurs observations : d'une part, la musique y est mise sur le même pied que tous les autres arts dits d'«imitation» ; par conséquent, il permet de passer de la considération d'un art particulier à celle de l'art en général et, en ce sens, il définit la méthode la plus adéquate en vue d'aborder les problèmes qu'il pose. D'autre part, ces mêmes problèmes se réduisent au seul problème de l'interprétation du terme d'imitation, dont l'art est qualifié dans son ensemble. Il est, semble-t-il, utile de signaler que la signification du terme n'a pas été unique au cours de l'antiquité³, ni même chez un auteur comme Platon, au demeurant soucieux de précision, ainsi que nous l'avons montré ailleurs⁴. Il est toutefois permis d'avancer que, plus qu'une situation ou qu'un caractère immuable, le terme d'imitation désigne une fonction de participation. La musique acquiert ainsi notamment la signification d'une création médiatrice entre le sensible et l'intelligible auxquels elle fait participer la conscience qui la crée ; car, si elle est simplement imitation du sensible, toute vertu dynamique doit lui faire défaut. Il en serait de même si elle n'était qu'une simple imitation de l'intelligible ; en effet, dans ce cas, elle ne différerait nullement du simple reflet de l'intelligible qu'est le sensible lui-même. Au contraire, il faut lui reconnaître un caractère de médiété qui assure la continuité des deux niveaux du réel moyennant la conscience elle-même.

En troisième lieu, les éléments musicaux auxquels il est fait allusion, à savoir l'harmonie et le rythme⁵, ne font que souligner ce caractère, du fait que chacun d'eux possède, de son côté, séparément, la vertu dynamique de participation reconnue à l'ensemble de l'art musical, voire de l'art tout court. L'expression τὸν αὐτὸν τρόπον ἄν εἶη, à la fin du même texte, ne désigne qu'une sorte d'analogie harmonique et rythmique avec des modèles intelligibles, certes, mais aussi, également, avec des modèles sensibles, eux-mêmes envisagés comme de pâles copies des premiers. La parti-

ἀνθρωπίνῳ λόγῳ. Εἰ δέ τις ἕξις ἐκ τῆς περὶ τὰ ζῷα συμμετρίας ὅλων ζῶων ἐπισκοποῖτο, μῦριον ἄν εἶη δυνάμεως τῆς κάκει ἐπισκοπούσης καὶ θεωρούσης τὴν ἐν τῷ νοητῷ περὶ πάντα συμμετρίαν. Καὶ μὴν καὶ μουσικὴ πᾶσα περὶ ἀρμονίαν ἔχουσα καὶ ρυθμὸν τὰ νοήματα, τὸν αὐτὸν τρόπον ἄν εἶη ὥσπερ καὶ ἡ περὶ τὸν νοητὸν ρυθμὸν ἔχουσα.

3. Cf. H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Franke (Dissertationes Bernenses 1/5), 1954.

4. Cf. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon* [abr. *La musique*] Paris, P.U.F. (Biblioth. de Philos. Contemporaine) 1959, 245-258.

5. Sur l'origine damonienne et platonicienne de ces vues concernant l'harmonie en tant que m o d e, cf. *ibid.* 67-80 ; sur l'harmonie en tant que c o n s o n a n c e, cf. *ibid.* 36-45.



participation musicale (et artistique) rend précisément possible la suppression de toute discontinuité entre les niveaux de l'univers. Certains textes, enfin, confirment l'analogie ou plutôt l'homologie en question. En effet, tout en insistant notamment sur la différence générale entre harmonie sensible et intelligible, ils font état de la ressemblance de chacune d'entre elles avec l'âme.

On se trouve certes loin de l'argumentation strictement logique et très minutieuse selon laquelle le problème de la thèse de Simmias est par exemple traité dans le *Phédon* de Platon⁶. Il est vrai que Plotin n'insiste qu'assez vaguement sur ce qu'il entend par «harmonie»; il est néanmoins indéniable qu'il se prononce en même temps de façon assez explicite pour que l'on puisse affirmer, sans grand risque d'erreur, qu'il entend, la plupart des fois, ce terme dans le sens de «consonance». Sauf a) dans le cas où, à propos des effets de la mauvaise constitution du corps sur l'âme, il est avancé que *le corps est alors comme une lyre désaccordée et incapable de recevoir l'accord exact qui produit des sons musicaux*⁷, et où le doute entre les deux interprétations possibles («mode», «consonance») subsiste parce que l'allusion est faite à l'accord même de l'instrument, et b) dans le cas où il est question de l'harmonie musicale des sphères⁸, l'acception plotinienne du terme semble plutôt être : rapport entre des parties dissemblables ou du moins distinctes⁹ ou même encore contraires, comme dans le passage où il est question de l'harmonie de l'univers¹⁰. Plus précisément, l'harmonie supposerait un rapport fixe et inaltérable¹¹, bien plus, dès qu'il s'agit d'attribuer cette harmonie au monde entendu comme réalité unique, elle est qualifiée d'ordre unique¹²; si l'expression d'un tel ordre se trouvait

6. Cf. *ibid.* 344-347 (cf. *Phédon*, 85 e-86 b; cf. Aristide Quintilien 17, 102 Meibom
ὡς ἄρμονία τις ἢ ψυχὴ καὶ ἄρμονία δι' ἀριθμῶν.

7. 2,3, 13, 45-47 (trad. E. Bréhier 2, 39) : οἷον οὐχ οὕτως ἀρμοσθείσης λύρας, ὡς δέξασθαι τὸ ἀκριβὲς ἄρμονίας εἰς τὸ μουσικοῦς ἀποτελεῖν τοὺς φθόγγους. Cf. *infra*, et les n. 13, 14 et 43.

8. 4, 4, 8, 53-60. Sur le problème de l'«harmonie» des sphères cf. *La musique*: 375-383.

9. Cf. 3, 2, 17, 70-71 : καὶ ἄλλης κινήσεως ἄλλη οἷον αἰσθησιν ἔχει κατὰ συμφωνίαν καὶ τῷ ὑπὸ μιᾷ ἡρμόσθαι ἄρμονία.

10. Cf. 4, 4, 41, 5.

11. 4, 7, 84, 3 : οἷον καὶ ἡ περὶ χορδᾶς ἄρμονία.

12. 4, 4, 35, 12 : μία ἄρμονία καὶ τάξις. Toutefois, un doute subsisterait ici encore sur la façon d'interpréter le terme d'*harmonie* dans le sens d'*accord*, doute que l'emploi du terme d'*ordre* rend légitime.

altérée, l'harmonie cesserait d'exister¹³. Une telle harmonie représente¹⁴ donc la cohérence non seulement entre les parties constituantes de l'univers, autrement dit entre agents et patients de ce dernier¹⁵, mais aussi entre les parties constituantes de l'âme¹⁶, elles-mêmes comparées à différentes voix formant un choer¹⁷. Néanmoins, Plotin prend soin de préciser ailleurs que, si une harmonie est concevable entre les parties de l'âme, l'âme elle-même n'est pas une harmonie¹⁸. Or l'harmonie, en tant qu'union de parties constituantes, est un principe applicable également à la réalité corporelle¹⁹. De même, une harmonie peut être conçue sur un plan non seulement finaliste, mais aussi eschatologique à propos de l'âme ou plutôt des différentes âmes²⁰.

Le même terme d'harmonie conçu comme représentant l'un des éléments de la musique sert à établir des rapports élargis entre le monde sensible et le monde intelligible. Ainsi existe-t-il un rapport de correspondance entre harmonie sensible et harmonie intelligible²¹. Il est même sous-entendu que de ces deux harmonies la deuxième est le principe de la première, si l'on veut bien admettre que *non sensible* signifie *intelligible*, car tel semble être le sens du passage en question²². C'est ici qu'intervient le rôle de la

ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

13. Cf. supra, et la n. 7.

14. Cf. 3, 2, 2, 29-31 ; cf. cependant 3, 2, 17, 70, où l'harmonie universelle se trouve comparée à une syrinx. La comparaison avec un instrument musical suggérerait peut-être ici encore l'idée d'*accord*. Il se peut cependant que la mention d'un instrument à vent soit faite en raison des rapports fixes qu'il suppose entre les sons émis, sans risquer d'être *désaccordé*, comme c'est le cas pour les instruments à cordes. Sur l'«harmonie» de l'âme du monde cf. *La musique* 363-375.

15. Cf. 4, 4, 33, 11-33.

16. Cf. 2, 3, 5, 41. L'idée est tout de même d'origine platonicienne ; cf. *Timée*, 80 a-b. Cf. *La musique* 36 et suiv. ; cf. A. Virieux-Reymond, *Platon ou la géométrisation de l'univers*, Paris, Seghers 1970, 77-79.

17. Cf. 3, 6, 2, 17.

18. Cf. 4, 7, 84, 2-3 : ἕτερον μὲν σώματος ... οἷον ἄρμονία. Cf. aussi 4, 2, 1, 1-3 : τὴν τῆς ψυχῆς οὐσίαν ... σῶμα οὐδέν ... οὐδὲ ἐν ἀσωμάτοις αὐτῆς ἄρμονίαν.

19. Cf. 6, 8, 14, 28-29 : καὶ ὅλως ἢ πρὸς ἀλλήλα πάντων συμφωνία ἀλλήλοις αἰτία. L'idée est d'origine hippocratique. Cf. *La musique* 117 et suiv. ; cf. P.-M. Schuhl, *Les premières étapes de la philosophie biologique*, «Rev. Hist. des Sciences» 4, 197-221, notamment 197.

20. Cf. 4, 3, 24, 19 : ἄρμονίας δυνάμει τῆς κατεχούσης τὰ πάντα.

21. Cf. 6, 7, 6, 2-7 : τὴν αἰσθητὴν ἄρμονίαν ... πρὸς τὴν ἐκεῖ ἄρμονίαν.

22. Cf. 1, 6, 3, 28-30 : αἱ δὲ ἄρμονίαι αἱ ἐν ταῖς φωναῖς αἱ ἀφανεῖς τὰς φανεράς ποιήσασαι καὶ ταύτη τὴν ψυχὴν σύνεσιν καλοῦ λαβεῖν ἐποίησαν. Cette correspondance défie cependant la distinction qu'Héraclite (fr. 54 Diels) fait entre ἄρμονία ἀφανής et ἄρμονία φανερή, où ἀφανής n'a certainement pas le sens d'*intelligible*.



musique en tant que création artistique : elle se trouve être rapprochée de l'esprit, du fait que l'harmonie musicale est comparée à l'harmonie intelligible²³, ce qui, au demeurant, n'implique nullement que cette dernière cesse d'être ainsi le principe de l'harmonie sensible, puisque, comme Plotin soutient, elle se trouve être séparée de la matière de par l'intervention même du musicien²⁴. En fait, on conçoit qu'une telle rupture ne saurait normalement se produire dans l'univers, et qu'au contraire, dans ce cas, elle est due à l'activité du musicien, qui pourrait être entendue d'une façon toute particulière ; le musicien, partant la musique sensible en tant que présence réelle, ne fait que révéler à l'âme la musique intelligible à travers une harmonie et un rythme²⁵ qui, tout en étant sensibles, ne sont déjà plus matériels. Au fond, la rupture n'est pas consommée seulement entre intelligible et matériel, mais aussi, ce qui plus est, entre ce dernier et le sensible. C'est donc en ceci que consiste l'apport de la musique et du musicien, respectivement envisagés comme magicien et comme magie, en vertu d'un certain procédé de participation facilement érigé en principe. C'est ce que confirment d'ailleurs certains textes plotiniens auxquels il a été fait allusion au début.

Dans une optique sensiblement parallèle par rapport à l'optique platonicienne qui voit dans la musique un système de mouvements internes et externes de l'âme, complété par un système de mouvements circulaires²⁶, et qui traduit toute une tradition allant de la pensée présocratique²⁷ à Aris-

23. Cf. 5, 9, 11, 11. Cf. supra, et la n. 2.

24. Cf. 1, 3, 1, 28-32 : μετά τοὺς αἰσθητοὺς . . . φθόγγους καὶ ρυθμοὺς καὶ σχήματα οὕτως ἀκτέον χωρίζοντα τὴν ὕλην ἐφ' ὧν αἱ ἀναλογίαι καὶ οἱ λόγοι εἰς τὸ κάλλος τὸ ἐπ'αὐτοῖς ἀκτέον . . . ἡ νοητὴ ἁρμονία καὶ τὸ ἐν ταύτῃ καλόν. Cf. 1, 3, 2, 2-3 : μνημονικός ἐστὶ πῶς κάλλους (le musicien).

25. Cf. 5, 9, 11, 12 ; cf. supra, et la n. 2.

26. Cf. *La musique* 98-111. Cf. *Timée* 88 b-89 b ; *Lois* 7, 790 c et suiv. ; *Philèbe* 33 e-34 a. Cf. F.M. Cornford, *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge, Univ. Press 1952. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press (Sather Class. Lectures 25) 1951. Cf. Damon, fr. 18 Lasserre ; P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Etude d'histoire et de psychologie religieuses*, [abr. *Le culte*], Paris, Boccard 1937, 81-89. H. Jeanmaire, *Le traitement de la Mania dans les «mystères» de Dionysos et des Corybantes*, «Journal de Psychologie» 1949, 64-82. Cf. I. M. Linforth, *Teletic Madness in Plato*, «Univ. of Calif. Publ. in Class. Philol.» 13 (1946) 163-172.

27. Cf. en général A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris 1934. Cf. Plutarque, *De Is. et Osir.* 384 a : τὰ κρούσματα τῆς λύρας οἷς ἐχρῶντο (les pythagoriciens) . . . τὸ ἐμπαθὲς καὶ ἄλογον τῆς ψυχῆς ἐξεπάδοντες καὶ οὕτω θεραπεύοντες.



tide Quintilien lequel, faisant état du processus musical *psychagogique*, affirme :

Quoi donc d'étonnant si l'âme, recevant un corps de nature semblable aux cordes et aux souffles qui font mouvoir les instruments, se meut du même mouvement qu'eux, compatit à la résonance mélodique et bien rythmée d'un souffle par son propre souffle, et si, quand une corde pincée rend un son, elle résonne et se tend en accord avec elle, toutes les fois que cela est supposé arriver à une cithare²⁸ ?

Plotin conçoit, de son côté, la musique comme une sorte d'incantation :

Si l'on supposait le magicien étranger à l'univers, il n'y aurait plus d'incantations ni de liens magiques pour attirer et faire descendre sur lui ces vertus . . . Ces moyens ce sont les incantations, certaines paroles et certaines attitudes de l'opérateur ; leur attrait est analogue à celui des attitudes et des paroles plaintives ; par ces moyens l'âme est naturellement attirée. Effet analogue à celui de la musique qui charme non point notre volonté ni notre raison, mais nos appétits irrationnels, et dont la magie n'étonne point ; pourtant l'amour est aussi produit par le charme de la musique, bien que l'on ne demande rien de pareil aux musiciens²⁹.

Ce texte appelle quelques commentaires qui permettront de consolider notre point de vue sur l'interprétation plotinienne de la musique, voire de l'art, en tant que procédé irrationnel. D'abord, l'identification de la musique à une pratique incantatoire est directement inspirée de Platon. Effectivement, par cinq fois ce dernier affirme, dans les *Lois*, que les chants sont en fait des incantations destinées à charmer les âmes, de même que les attitudes orchestrales sont des incantations telestiques destinées à renforcer l'action des précédentes³⁰. Au demeurant, les formules magiques

28. Cf. 18, 107 Meibom : τί δὴ θαυμαστόν, εἰ τοῖς κινουῦσι τὰ ὄργανα νευραῖς καὶ πνεύμασι, σῶμα ὁμοῖον ἢ ψυχὴ λαβοῦσα, συγκινεῖται κινουμένοις, καὶ πνεύματός τε ἐμμελῶς καὶ εὐρύθμως ἠχοῦντος τῷ παρὰ αὐτῇ πνεύματι συμπάσχει καὶ πληττομένης νευρᾶς ἐναρμονίως ταῖς ἰδίαις συνηγεῖ τε καὶ συνεντείνεται, ὅπου γε κἂν τῇ κιθάρα τὸ τοιόνδε συμβαῖνον θεωρεῖται ; Cf. *La musique* 259 et la n. 9. Cf. Platon, *Rép.* 3, 401 d : καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅτε ρυθμὸς καὶ ἡ ἄρμονία καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς.

29. 4, 4, 40, 17-27 (trad. E. Bréhier 4, 148) : ἐπεὶ ἔξω τοῦ παντός εἰ τις ὑπέθοιτο τὸν τοιοῦτον (γόητα), οὐτ' ἂν ἔλξειεν οὐτ' ἂν καταγάγοι ἐπαγωγαῖς ἢ καταδέσμοις . . . πέφυκε δὲ καὶ ἐπώδης τῷ μέλει καὶ τῇ τοιάδε ἠχῇ καὶ τῷ σχήματι τοῦ δρῶντος — ἔλκει γὰρ τὰ τοιαῦτα, οἷον τὰ ἐλεεινὰ σχήματα καὶ φθέγματα — ἄγεσθαι ἢ ψυχὴ· οὐ γὰρ ἡ προαίρεσις οὐδ' ὁ λόγος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἡ ἄλογος ψυχὴ, καὶ οὐ θαυμάζεται ἡ γοητεία ἢ τοιαύτη· καίτοι φιλοῦσι κηλούμενοι, κἂν μὴ τοῦτο αἰτῶνται παρὰ τῶν χρωμένων.

30. Cf. *Lois* 2, 659 e : ἅς ᾄδᾶς καλοῦμεν, ὄντως μὲν ἐπώδαι ταῖς ψυχαῖς αὐται ; 664 b : φημί γὰρ ἅπαντας δεῖν ἐπάδειν τρεῖς ὄντας τοὺς χορούς ; 665 e : ὅλη τῇ πόλει ὅλην τὴν πόλιν αὐτῇ αὐτὴν ἐπάδειν μὴ παύσασθαι ποτε ; 666 c : ἕκαστος ἄρ' οὐκ ἂν ἐθέλοι . . . ἄδειν τε καὶ ἐπάδειν ; 670 e : μηδέποτε ἱκανὸν ἐπώδον γίνεσθαι νέους πρὸς ἀρετὴν. Cf. *Phèdre*. 243 a-b, où il est affirmé que Stésichore, ayant perdu la vue, se serait lui-même

seraient passées par les diverses phases d'évolution suivantes : ayant à l'origine été chantées³¹, elles ont, par la suite, fait l'objet de récitations, avant d'être écrites sur un objet matériel en vue d'être portées dans certains cas comme des amulettes³². Ensuite, il est possible de concevoir, en vertu de ces dernières constatations, une continuité de fonction entre formules chantées, formules récitées et paroles prononcées. L'on arrive ainsi à considérer la force magique du verbe en tant qu'élément musical. Toute la littérature théâtrale du V^e siècle fait écho à cette conception qui voit dans la continuité dont la portée vient d'être esquissée, comme une confirmation de la musicalité de l'univers vue à travers le tempérament humain³³. Enfin, qu'elle soit de continuité, d'analogie ou d'identité, la relation entre musique et incantation est établie en raison des formules mélodiques ou des attitudes corporelles (elles-mêmes organisées à l'intérieur d'un système orchestrique), ou encore des formules prononcées, auxquelles une vertu active autant que curative est reconnue. Il s'agit des divers σχήματα conçus précisément en vue de faciliter l'action magique³⁴. L'artiste en général serait, d'ailleurs, pour Plotin, comme pour Platon, un vrai magicien ; dans le cas de la musique, ce magicien opérerait par incantations dont l'effet serait d'établir une sympathie, autrement dit une communauté de mouvements

guéri de son mal grâce à un remède musical de son invention : la palinodie, conçue comme une incantation. Cf. P.-M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Paris, Alcan 1933, 71. Cf. *Charmide* 156 d ; 175 e, où le caractère musical de l'incantation en rejoint le caractère *médical* et *philosophique*.

31. Cf. le double sens du terme *carmen*.

32. Cf. 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* 41. Th. Hopfner, *Griechische Offenbarungszauber* 1, Leipzig 1921, § 777. K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1902, 315 et suiv. Cf. *La musique* 12. Cf. notre étude sur *Dialectique musicale et dialectique philosophique chez Platon*, «Annales de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines d'Aix» 37 (1963) 159-163.

33. Cf. nos études sur *Une philosophie de la musique chez Eschyle*, REG 72 (1959) 18-56. *Euripide et la philosophie de la musique*, REG 75 (1962) 396-452. *Sophocle et la philosophie de la musique*, «Annales de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines d'Aix» 33 (1959) 107-138. *La philosophie de la musique et le théâtre d'Aristophane*, dans «Χάρης Κ. Βουρβέρη», 'Αθήναι 1964, 201-237.

34. L'on ne tiendra plus compte par la suite de la vertu magique originelle de telles formules ou attitudes. Ainsi, dans l'acception tardive d'expressions telles que l'expression σχήματα λόγου par ex. Cf. P.-M. Schuhl, *L'oeuvre de Platon*, Paris, Hachette 1954, 135. Pour les σχήματα de la danse, cf. L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris, Boccard 1930, 64-67 ; G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* 1, Paris, C.N.R.S. 1965, 37-39.



entre le monde sensible que la musique représente, et l'âme à laquelle elle s'adresse, puis entre celle-ci et le monde intelligible dont le monde sensible se trouve être par ailleurs le reflet direct. Dans ce contexte, la musique acquiert ainsi le statut d'une médiété à part entre ce qu'elle représente et ce que ce dernier reflète ; L'âme, de son côté, acquiert le statut d'une médiété qui, de par l'action de la musique, est amenée à participer à la beauté sensible autant qu'à la beauté intelligible dans une sorte d'élan dialectique ascendant. Cette sorte de participation dont le mécanisme ne différerait guère de celui de la participation amoureuse, n'est que l'effet du charme de la musique³⁵.

Musique et incantation possèdent donc en commun la vertu de charmer l'âme, notamment sa partie irrationnelle qui se prête davantage à ce genre d'opération³⁶. L'incantation musicale est celle qui précisément facilitera le mouvement sympathique de l'âme vers l'Un ; d'où son rôle de médiété au sens déjà envisagé³⁷, et qui force l'autre médiété qu'est l'âme même de se mettre à l'unisson de la beauté intelligible, voire de l'Un :

Mon âme est encore, et plus que jamais, grosse de pensées ; et, remplie des douleurs de l'enfantement, il faut qu'elle enfante en bondissant vers l'Un. Pourtant il faut encore la charmer, si nous trouvons quelque incantation contre de telles douleurs. L'apaisement peut venir de la répétition même de nos discours³⁸ ; leur charme agit quand ils sont répétés³⁹. Quelle nouvelle incantation pourrions-nous trouver⁴⁰ ?

C'est certes la lumière qui agira en tant qu'élément nouveau dans ce cas. Elle s'inscrit cependant ainsi dans le cadre d'une suite d'opérations préparatoires dont la technique annonce déjà son intervention décisive. C'est dans le même esprit qu'il faudrait d'ailleurs interpréter le texte plotinien suivant, de portée manifestement élargie :

Nous sommes en sympathie mutuelle ; un spectacle nous donne en commun souffrance et joie, et nous subissons naturellement l'attrait de l'amitié ; et l'amitié

35. Cf. 4, 4, 40, 26 : φιλοῦσι κηλούμενοι.

36. Cf. *ibid.* : ἡ ἄλογος ψυχὴ.

37. Cf. *supra* et la n. 35.

38. Discours et paroles, paroles et musique sont, une fois de plus, rapprochés, identifiés même.

39. Cette «répétition» ne fait que suggérer encore l'idée de rythme ; cf. Platon, *Lois* 7, 790 e-791 a ; *Timée*, 88 d ; *Philèbe*, 34 a : τὸ ἐν ἐνὶ πάθει τὴν ψυχὴν καὶ τὸ σῶμα κοινῇ γιγνομένου κινῆ κινεῖσθαι . . . Il s'agit d'une sorte de *catharsis* ; cf. ; *La musique* 105. C'est l'idée suggérée à son tour par le terme *enfantement*.

40. 5, 17, 15-20 (trad. E. Bréhier 5, 72) : ἔτι ἡ ψυχὴ ὠδίνει καὶ μᾶλλον. Ἴσως οὖν χρὴ αὐτὴν ἤδη γεννησάσθαι αἰξασαν πρὸς αὐτὸ πληρωθεῖσαν ὠδίνων. Οὐ μὴν ἀλλὰ πάλιν ἐπαστέον, εἰ ποθέν τινα πρὸς τὴν ὠδίνα ἐπωδὴν εὐροιμεν. Τάχα δὲ καὶ ἐκ τῶν ἤδη λεχθέντων εἰ πολλάκις τις ἐπάδοι, γένοιτο. Τίς οὖν ὥσπερ καινὴ ἐπωδὴ ἄλλη ;



*vient bien de l'unité des âmes. Si des incantations et des charmes magiques nous rapprochent et nous font communiquer par sympathie à de longues distances, la raison en est bien l'unité de l'âme*⁴¹.

L'affirmation de l'unité de l'âme ne contredit nullement la distinction d'une âme irrationnelle sur laquelle Plotin insiste dans le texte précédent⁴²; elle la confirme, au contraire, en ce sens qu'elle explique la mise en mouvement de l'âme tout entière à commencer par l'une de ses parties, qui se trouve être plus ouverte à ce genre de double participation.

A la lumière des passages cités dont le caractère pour ainsi dire «critique» en vue d'une confirmation de l'interprétation avancée de l'idée de participation musicale chez Plotin est suffisamment apparu il est dès lors possible d'affirmer que cette participation est rendue possible grâce à une transmission de mouvements. Participation musicale et émotion musicale notamment acquièrent désormais une signification identique :

*Est-il un musicien, connaissant les rapports intelligibles de l'harmonie, qui ne soit ému en écoutant un accord sensible dans les sons*⁴³ ?

En définitive, la musique assure le passage continu d'un niveau de la réalité à l'autre⁴⁴. En ce sens, elle agit de façon ascendante, alors que l'imagination agit de façon inverse, c'est-à-dire descendante, au cours du processus de la création artistique. Si l'imaginaire jaillit du fond de l'âme, le sensible, de son côté, est de nature à le susciter grâce au processus indiqué :

41. 4, 9, 3, 1-6 (trad. E. Bréhier 4, 233) : συμπαθεῖν ἀλλήλοις ἡμᾶς καὶ συναλγοῦντας ἐκ τοῦ ὄραν καὶ διαχεομένους καὶ εἰς τὸ φιλεῖν ἐλκομένους κατὰ φύσιν· μήποτε γὰρ τὸ φιλεῖν διὰ τοῦτο. Εἰ δὲ καὶ ἐπωδαὶ καὶ ὄλως μαγεῖαι συνάγουσι καὶ συμπαθεῖς πόρρω ποιούσι, πάντως τοὶ διὰ ψυχῆς μιᾶς.

42. Cf. supra et les n. 29 et 36.

43. 2, 9, 16, 39-41 (trad. E. Bréhier 2, 134) : Τίς γὰρ ἂν μουσικὸς ἀνὴρ εἴη, ὃς τὴν ἐν νοητῷ ἁρμονίαν ἰδὼν οὐ κινήσεται τῆς ἐν φθόγγοις αἰσθητοῖς ἀκούων ; le sens d'ἁρμονία, ici encore, est celui de consonance. Sur le problème, cf. supra, et la n. 7. Sur les effets du mouvement des sons sur l'âme chez Platon, cf. *Timée* 88 b-d.

44. Cf. 6, 3, 16, 23, où Plotin se réfère à la distinction que Platon établit à propos des deux niveaux des sciences (géométrie et architecture), de même qu' à propos des deux niveaux de la musique et de l'astronomie (cf. *Rép.* 7, 531 b-c ; *Philèbe* 17 c-d). Cf. P. Kucharski, *La musique et la conception du réel dans le «Philèbe»*, RPhilos 1951, 39 et suiv. Cf. notre communication sur *Science harmonique et empirisme musical chez Platon*, «Actes du XII^e Congrès International d'Histoire des Sciences», Paris 1968, t. 3A, 109-111, notamment 111, où nous reprenons, en vue de les élargir, des considérations émises antérieurement à ce sujet. Il existerait en fait pour Platon non point deux, mais trois niveaux à part, sur lesquels l'activité scientifique pourrait s'exercer.

*Ce n'est pas l'absence de musique, c'est la musique qui fait le musicien ; et la musique dans les choses sensibles est créée par une musique qui leur est antérieure*⁴⁵.

En conclusion, il serait permis de soutenir que l'imitation musicale (partant artistique) n'est concevable, chez Plotin, qui suit à ce propos une tradition séculaire, que dans le cadre d'un système de mouvements, en tant qu'émotion, ou, mieux, en tant que *com-motion* ; qu'elle délimite, qu'elle assure même, une participation au sens philosophique, voire magique, du terme, du fait qu'elle établit un processus de double référence vécue de l'âme au monde sensible (entendu désormais comme étant séparé de la matière qui normalement en constitue le fondement) aussi bien qu'au monde intelligible ainsi mis en rapport actuel avec son reflet ; qu'une continuité incessante se trouve instaurée de la sorte entre les niveaux du réel par l'intermédiaire du facteur humain, lui-même entendu comme impliquant, à son tour, deux niveaux distincts : celui de la création artistique et celui de la contemplation de l'oeuvre d'art ; enfin, que l'art n'est qu'un procédé comparable, à plus d'un égard, à la magie dont il utilise les méthodes et les artifices. Cette interprétation dynamique permet de surmonter nombre de problèmes autrement insolubles, et qui, dès lors, apparaissent comme de simples aspects d'une pensée systématique organisée à l'intérieur de la tradition esthétique pré-plotinienne. Envisagée sous cet angle, la théorie de l'art acquiert chez Plotin une saveur toute particulière en raison du fait qu'elle situe le niveau de la création et de la contemplation artistiques dans un ensemble de coordonnées qui mettent ainsi en rapport constant le niveau cosmique avec le niveau métaphysique, par le truchement de la sensibilité humaine.

45. 5, 8, 1, 31-32 (trad. E. Bréhier 5, 136) : οὐ γὰρ ἡ ἀμουσία μουσικόν, ἀλλ' ἡ μουσική, καὶ τὴν ἐν αἰσθητῷ ἢ πρὸ τούτου. Cf. la suite de ce texte (5, 8, 1, 32-40) : Εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιοῦσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα· ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἀπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις· εἶτα καὶ ὅτι πολλὰ παρ' αὐτῶν ποιοῦσι· καὶ προστιθέασι γὰρ ὅτῳ τι ἐλλείπει, ὡς ἔχουσαι τὸ κάλλος· ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἶος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.

ΕΠΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ «ΜΕΘΕΞΕΩΣ» ΠΑΡΑ ΠΛΩΤΙΝΩ

Περίληψις.

Θὰ ἦτο δυνατόν νά ὑποστηριχθῆ ὅτι ἡ μουσική μίμησις (κατ' ἐπέκτασιν δὲ καὶ ἡ καλλιτεχνική γενικῶς) δὲν εἶναι νοητὴ παρὰ Πλωτίνω ὅστις ἐν προκειμένῳ ἀκολουθεῖ παλαιότεραν παράδοσιν, εἰμὴ ἐν τῷ πλαισίῳ ἐνὸς συστήματος κινήσεων, ἤτοι ὡς συγ-κίνησις· ὅτι καθορίζει, ἐξασφαλίζει μάλιστα, μίαν μέθεξιν μὲ τὴν φιλοσοφικήν, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν μαγικήν, σημασίαν τῆς ἐννοίας, ὡς ἐκ τοῦ ὅτι δημιουργεῖ διαδικασίαν διττῆς τινὸς βιουμένης ἀναφορᾶς τῆς ψυχῆς εἰς τὸν αἰσθητὸν κόσμον (τοῦ λοιποῦ λαμβανόμενον κεχωρισμένως ὡς πρὸς τὴν ὕλην, τὴν κανονικῶς συνιστῶσαν τὴν ὑπόστασίν του) ὅσον καὶ εἰς τὸν νοητὸν κόσμον, ἐνεργῶς οὕτω συσχετιζόμενον πρὸς τὸ ἀπείκασμά του· ὅτι μία ἀδιάλειπτος συνέχεια σταθεροποιεῖται οὕτω μεταξὺ τῶν διαφόρων ἐπιπέδων τοῦ πραγματικοῦ χάρις εἰς τὸ διάμεσον τοῦ ἀνθρωπίνου παράγοντος νοουμένου ὡς συνεπαγομένου, μὲ τὴν σειράν του, δύο ἐπίπεδα διακεκριμένα· τὸ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ τὸ τῆς θεωρήσεως (ἀπολαύσεως) τοῦ ἔργου τέχνης· τέλος, ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι εἰμὴ διαδικασία δυναμένη, ἀπὸ πλειόνων τῆς μιᾶς ἀπόψεων, νά συγκριθῆ πρὸς τὴν μαγείαν, τῆς ὁποίας τὰς μεθόδους καὶ τὰ τεχνάσματα μετέρχεται ἡ ἴδια. Ἡ δυναμικὴ αὕτη ἐρμηνεία ἐπιτρέπει ὅπως ὑπερβῶμεν προβλήματα τινά, τὰ ὅποια ἤθελον ἄλλως παραμεῖνει ἀνεπίλυτα, καὶ τὰ ὅποια, ὡς ἐκ τούτου, ἐμφανίζονται ὡς ἀπλαῖ ἀπόψεις μιᾶς συστηματικῆς διανοήσεως ὀργανωμένης ἤδη ἐντὸς τῆς προπλωτικῆς αἰσθητικῆς παραδόσεως. Ἐξεταζομένη ὑπὸ τὴν γωνίαν ταύτην ἡ θεωρία τῆς τέχνης προσλαμβάνει παρὰ Πλωτίνω χροιάν ὅλως ἰδιαιτέραν, δεδομένου ὅτι τὰ ἐπίπεδα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ τῆς θεωρήσεως ἐντάσσει εἰς σύνολον συντεταγμένων συνδεουσῶν οὕτω διὰ σχέσεως σταθερᾶς τὸ κοσμικὸν πρὸς τὸ μεταφυσικὸν ἐπίπεδον, μέσῳ τῆς ἀνθρωπίνης εὐαισθησίας.

Ἄθῆναι

Εὐάγγελος Μουτσόπουλος