

Faisons une proposition pour notre chœur. On pourrait exécuter chaque fois les deux brèves ou la brève seule comme *arsis*. Par exemple : à chacune des deux premières longues, accomplir un pas, d'abord avec le pied gauche, puis avec le pied droit; aux deux premières brèves, toucher légèrement le sol deux fois avec la pointe du pied gauche, sans poser complètement le pied, et faire un pas avec ce même pied gauche seulement à la longue suivante, et continuer encore de cette manière (g. d. / g. g. / g.). La position d.(g.) g. d. serait exécutée de façon analogue à chaque fois. A la brève, on toucherait le sol une fois, de la pointe du pied, avant d'accomplir à la longue suivante le pas avec le même pied. Ce schéma de base peut prendre une forme concrète grâce aux mouvements qui s'adaptent à la forme du vers et des strophes, par exemple en allant en avant, en arrière, vers la droite, vers la gauche.

Le côté objectif et corporel de la langue grecque, indépendant du vouloir subjectif, son être plein de secret pour nous, et son origine qui nous est voilée, réalisés en tant que mouvement du corps, deviennent effectifs à un degré accru. Le mot, qui n'est pas simplement proféré ou même chanté, mais rendu effectif par le corps, acquiert une présence absolument magique. En aucune langue occidentale, on ne trouve quelque chose de semblable, fût-ce même de loin.

## VI. LA LANGUE GRECQUE; LA MOUSIKÈ

[...]

### *L'auto-manifestation substantielle des choses dans le mot grec.*

La langue grecque aussi contient toutes les marques habituelles d'une langue. La manière de parler des Grecs se comprenait comme un phénomène phonétique, au même titre que la nôtre. Pourtant, elle n'était pas que cela. Elle avait également conservé un corps sonore musical conditionné non seulement, de manière spécifique, par la langue, mais qui encore, comme la musique et les autres arts, œuvrait avec autonomie, en vertu de son rapport immédiat au monde des sens. Souvenons-nous de nos premières observations : le corps sonore musical et la langue forment une unité chez les Grecs. On fait l'expérience de cette unité dans la figure du rythme grec. Ses racines s'étendent jusque dans la danse (l'*orchesis*), jusque dans le sentir du corps (*Körpergefühl*), cette strate humaine du pré-spirituel et du pur instinct. Le rythme s'empare donc de l'homme depuis la strate la plus profonde et originelle du pur corps en mouvement jusqu'à la plus haute, celle du *logos*, de la langue. Ainsi, durant l'Antiquité, la faculté rythmique-musicale en rapport immédiat au monde des sens se trouve-t-elle réalisée non seulement dans la musique et dans la danse, mais avant tout dans ce moyen d'extérioriser le moins entaché de matière, le mot même. Il ne s'agit donc pas d'une langue qui entre en contact avec la musique et la danse, comme cela est possible dans les langues modernes. Il ne s'agit pas d'une poésie qui constitue le fond d'une œuvre pouvant être par ailleurs ou dansée, ou interprétée sous une forme chorégraphique en général. En Grèce, l'activité d'un créateur de vers, de chœurs, n'est pas comparable à celle d'un poète et compositeur moderne, Richard Wagner par exemple. Car faire des vers aussi comprenait déjà, au moins d'un

point de vue rythmique (on n'en connaît pas d'autre), l'aspect musical en soi; c'était du même coup « composer » des vers. Le « temps réel » des syllabes confère au mot une fermeté proprement corporelle en représentant au sein du mot une réalité (*Sein*) indifférente à la langue proprement dite. Et, bien que le temps réel ne soit pas au sens strict une propriété de la langue, on ne doit pas le détacher du mot grec. La particularité du grec ancien consiste en ce que le mot se trouve réalisé comme puissance rythmique-musicale indépendante et du même coup comme langue, structure phonétique, contenu de représentation et d'émotion. Le mot ne joue pas seulement un rôle phonétique, il est du même coup autre chose, une matière artistique rationnelle, à elle-même la cause de sa propre forme. Certes, c'est une « langue » comme la nôtre, dans la mesure où le mot sert à établir des rapports de sens. Mais c'est par une propriété qu'on peut à peine concevoir, qu'il est aussi, comme la musique, en rapport immédiat aux sens. Le rythme, lui, indépendamment de la particularité sonore conditionnée par la langue, accorde au mot une fermeté fondée sur un autre domaine encore. Ce sont des propriétés analogues qu'il faut que le grec ancien ait eu en ce qui concerne le son.

L'élément autonome de la musique constitue ainsi avec l'élément de la langue conditionné par la signification une unité, un support de sens qui réunit en lui la précision de la langue et la puissance de la musique. Le grec ancien était donc doublement enraciné. Ce qui manque à une matière artistique autonome, à la musique par exemple, pour donner lieu à la substance, disons même pour manifester l'essence des choses, c'est de pouvoir dégager un concept de ce qui est concret; ce qui manque à la langue pour concevoir aussi l'essence des choses, c'est la force autonome de la matière artistique, la force agissant immédiatement sur les sens. Le grec ancien était un support de sens particulier. Il était comme une musique qui avait en même temps la capacité de dénommer les choses.

Mais comment le Grec peut-il avoir perçu sa propre langue? Il faut qu'il ait eu le sentiment qu'elle était plus forte que lui. En effet, la stricte faculté humaine de parler ne pouvait recouvrir entièrement la langue grecque. Quelque chose échappait constamment : le « temps réel » des syllabes et des mots. Cela, ce substrat des syllabes, des mots et des phrases grecques, ne se laissait pas gommer, absorber par la faculté humaine de parler, était toujours là, que les hommes l'aient voulu ou non. Il resurgissait toujours, même s'ils arasaient le relief propre à leur langue. Ce substrat, cette figure solide du mot, s'imposait comme un esprit qui apparaît aux hommes indépendamment de leur volonté. Le mot avait sa propre volonté rythmique qui n'obéissait pas à la volonté de parler du sujet. Le mot menait donc aussi une vie indépendante de la faculté humaine de parler, il disposait d'une substance propre qui s'opposait pour ainsi dire d'elle-même au Grec. Il faut que le Grec ait eu le sentiment que ce n'est pas à l'homme de dénommer les choses, mais que ce sont les choses elles-mêmes qui, résonant, se manifestent dans leur substance<sup>1</sup>.

Dans la langue grecque et, avec elle, dans le comportement spirituel grec, subsiste encore quelque chose de la conscience magique originelle, de cet état

---

1. Cf. Platon, *Cratyle*, 422 D.

dans lequel les choses du monde extérieur et du monde intérieur s'opposaient à l'homme en tant que puissances vives, effectives, en tant qu' « êtres ». Les objets se comportent ici comme des êtres vivants, les sentiments sont rendus objectifs, sont personnifiés. Il n'y a pas de séparation entre, d'une part, la représentation, les noms, et, d'autre part, l'objet, l'individu matériel. La conjuration a ici le champ libre.

La langue ancienne grecque est donc incomparablement plus proche du magique que les langues occidentales. Pourtant, elle n'y demeure pas empêtrée; elle n'appartient plus à une « civilisation du magique ». Car la conception et la formation consciente du mot, qui est déjà le fait d'Homère, a surmonté ce stade. Dans le mot grec est déjà donnée la possibilité d'une logique. Mais dans la logique grecque, dans la philosophie de Platon, la représentation de l'esprit et l'objet donné aux sens restent intimement confondus l'un avec l'autre. L'idée est représentée en tant que substance par l'intermédiaire de nos sens. Elle ne se laisse pas abstraire de l'objet. L'idée est hypostasiée, c'est-à-dire qu'elle acquiert une forme en quelque sorte matérielle. Ainsi la logique grecque veut-elle appréhender immédiatement l' « essence » des choses, c'est une « logique de l'être », c'est-à-dire une « ontologie ». Elle pouvait l'être parce que cela se trouvait dans le caractère de la langue grecque, parce que l'on percevait par la langue, comme si — nous l'avons déjà vu — les choses elles-mêmes se manifestaient dans leur substance. Mais dans les langues occidentales, l'aspect ontologique du corps-mot s'est dissout. Et en réponse à cela, la philosophie occidentale s'est elle aussi modifiée : la logique s'est séparée de l'ontologie. L'être présent des choses, pour les Grecs la substance, s'est transformée chez Kant en « chose en soi » inaccessible à l'homme.

Dans le comportement spirituel grec qui s'extériorise en tant que langue, on croit apercevoir l'être des choses même. La substance est concentrée dans la corporéité (*Leiblichkeit*), les sens la saisissent. Et inversement : l'objet des sens n'est pas uniquement l'apparaître d'une substance en soi inaccessible, mais l'être même. Pour les Grecs, le spirituel, le substantiel, descend jusqu'à la sensibilité, et lui devient identique. Le comportement antique est caractérisé, comme dit Hegel, par la conscience, de sorte que le dieu lui-même se présente dans le temple et vit parmi nous. (« Le dieu habite son extériorité »). C'est l'époque de la sculpture. « ... mais alors en vérité/Eux-mêmes viennent et sont habitués les hommes au bonheur/Et au jour et à voir les manifestes », dit Hölderlin<sup>1</sup>. Il s'agit, en dépassant le domaine occidental de l'art, d'une présence carrément physique du spirituel, d'un état par lequel, en quelque sorte, le dieu lui-même est accessible aux sens. C'est pourquoi la sculpture pour les Grecs est davantage que de l'art. On a l'impression que les statues elles-mêmes sont des êtres (*Wesenheiten*), qu'une force les anime.

Et le mot grec ancien nous fait face aussi en tant que réalité plastique achevée. Il se tient là comme un corps solide que les mains peuvent saisir. On est en quelque sorte lapidé par les mots d'un vers grec. Les paroles d'une prière œuvrent comme des substances qui, par leur simple existence, c'est-à-dire par leur résonance, exécutent la scansion. C'est ainsi que l'on doit comprendre le début de

---

1. Hölderlin, *Pain et Vin*, 5. (N.d.T.).

notre chœur. Lorsque Pindare prie la ville d'Agrigente, à laquelle il s'adresse en même temps comme à un être vivant, de recevoir le chanteur avec la couronne de victoire, on a l'impression que la parole provoque ce qu'elle dit. Elle fait de sorte que la prière s'en trouve exaucée, elle a une force d'adjuration.

### *Le sens originel de la mousikè; sa fonction éthique.*

Ce puissant support de sens se tenait à la disposition des poètes grecs. Mais l'appellation de « poète » est-elle ici pertinente? Ce qui se produisait, est-ce de la « poésie » au sens où nous appelons poésie une œuvre de Shakespeare ou de Dante? Manifestement pas; seulement, nous n'avons pas aujourd'hui un autre nom sous la main. Les Anciens, eux, possédaient le terme de *mousikè*. Ce terme exprime la particularité d'une œuvre et désigne en même temps la faculté spirituelle des Grecs qui y est attachée. D'après sa forme grammaticale, le mot *mousikè* n'est pas un substantif, mais un adjectif. Il signifie : ce qui est « musique », « ayant trait aux Muses ». On pourrait encore ajouter : « activité musique » ou « éducation musique », mais il vaudrait mieux relier l'une à l'autre ces deux possibilités de traduire : « l'éducation musique par l'activité musique ». Car la *mousikè* s'extériorise en tant que faire, activité, elle n'est pas une œuvre achevée, objectivement présente. On a vu plus haut que cela caractérise la musique en général. Mais alors que nous, nous rangeons la musique parmi les arts, les Grecs n'ont pas appréhendé la *mousikè* comme étant un « art » en notre sens. Par l'extension immédiate des racines jusque dans le sensible et l'instinctif et la domination simultanée du *logos*, elle ne peut entrer complètement dans la catégorie de l'esthétique, elle exige aussi la catégorie de l'éthique. C'est ainsi que Platon a considéré la *mousikè* comme une puissance éducatrice — et c'est ainsi qu'on l'a considérée en général durant l'Antiquité. Cela ne fut possible que parce que la *mousikè* reposait sur ce support de sons particulier qu'était la langue grecque. Pindare appelle « art » — τέχνη<sup>1</sup> — le fait de jouer de l'aulos (v. 6), mais pas le chœur, la *mousikè* qui est portée par la langue. Cette apparente contradiction s'explique : bien que la musique en tant qu'art authentique durant l'Antiquité ne puisse recevoir, il s'en faut, une signification comparable à son statut en Occident, la *mousikè* passait pour être le fleuron de l'éducation de l'esprit, pour la puissance déterminant l'*èthos*. C'est seulement si on a renoncé à cette force de la *mousikè* grecque, qui détermine l'intégralité humaine, si on l'a considérée comme de la « poésie » ou de la « musique » au sens moderne — ce qui est une erreur —, qu'on peut l'appeler « art » dans notre sens.

---

1. Pourtant la sphère de signification de ce mot ne coïncide pas avec ce que l'on comprend aujourd'hui par « art ». Cette remarque vaut aussi pour l'expression μουσική τέχνη qui se trouve chez Platon. (Sur le rapport de « téchnè » à « art », cf. en détail, Ernesto Grassi, *Art et Mythe*, R.D.E. n° 36, surtout pp. 39 sqq.).

*Structure statique de la phrase grecque.  
Création de l'unité du sens par celui qui l'entend.*

Mais la *mousikè* était une puissance éducatrice pour une autre raison encore. Nous avons vu que l'homme grec ne pouvait pas, en parlant, agir sur la capacité d'énonciation des mots, la modifier, la soumettre, l'assujettir à son « expression ». On ne pouvait même pas mettre l'accent sur la signification. Les mots se dressent, là, à la manière des sphynx. Ils sont les uns près des autres comme les pierres d'une mosaïque. Ils forment des figures immobiles, ne se laissent à aucun prix relier au sujet ou se fondre avec lui en une unité. La langue grecque est comme une langue de masques; elle ne ressemble pas à l'expression vivante d'un visage. Il y a de telles langues aujourd'hui encore dans les civilisations extra-européennes. On ne peut pas pénétrer le cœur de celui qui parle, on ne sait pas s'il a de bonnes ou de mauvaises intentions, s'il est joyeux ou irrité. Et les visages des hommes de telles civilisations nous font penser eux aussi aux sphynx, aux masques. La langue grecque opère comme le masque dans la tragédie grecque. Ici aussi, la force substantielle n'est pas affaiblie par l'absence d'expression immédiate et humaine du visage. C'est bien plutôt par là qu'elle atteint sa pleine autorité. Certes, le mot grec pouvait aussi retentir avec vigueur, avec brutalité, de manière diabolique, ou à la façon d'un serment, mais pas au sens occidental de subjectif, de dynamique, d'intime; en particulier, pas au sens du nuancé avec expressivité, du « déclamé ». La passion qui relève du contenu et se glisse dans le cours de la parole lui est inconnue.

C'est seulement lorsqu'on a entièrement vu l'attitude statique de la langue grecque que l'on peut reconnaître ce qui en elle est spécifiquement grec. On peut, par exemple, comprendre pourquoi la phrase grecque est beaucoup plus déterminée par le substantif statique que par le verbe dynamique. En particulier aussi, la place du mot, qui nous paraît étrange, au sein de la phrase grecque, devient compréhensible. Il est impossible, par exemple, de « parler » une phrase comme

Φερσεφονας έδος ά τ' όχθαις έπι μηλοβοτου  
ναιεις 'Ακραγαντος έυδματον κολωναν ώ άνα

Cela ne devient clair que si l'on conserve en traduisant l'ordre grec des mots  
De Perséphone résidence *qui et (les) rives sur (de) brouté* par les brebis  
Habites l'Acragas bien faite colline, ô Souveraine

Ce que rend possible cet ordre étonnamment libre, c'est le rythme musical statique, le « temps réel ». C'est une erreur de vouloir comprendre et « parler » de telles phrases en se représentant un système dynamique et très évolué de relations comme cela a pourtant lieu habituellement. La cohérence de la phrase ne se manifeste pas par une position dynamique des mots dans la phrase, comme en allemand; en tant que parler, elle n'est présente que de manière latente (établie, en fait, dans la langue même par toutes sortes de terminaisons répondant aux déclinaisons). En grec, les mots en quelque sorte librement lancés en avant sont tenus ensemble par le lien du rythme statique et vide de signification. Voilà pourquoi il faut que nous expérimentions (*wirken*) statiquement sur nous chaque mot et ainsi, que nous laissions apparaître l'unité de ces rapports de sens seulement en nous, par l'activité de notre esprit. Les langues occidentales nous épargnent ce travail. Une langue comme la langue grecque exige cependant une faculté

de concevoir d'une autre nature; et cette capacité de comprendre, précisément, il faut qu'elle ait été présente en une mesure qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut connaître aujourd'hui. On mettait les mots les uns à côté des autres et on laissait paraître le sens, sans qu'il puisse être soutenu par l'ordre des mots ou par la manière de parler. Puisque les mots, ces corps solides, ne pouvaient être fondus en une unité de sens par celui qui parlait, cela fut abandonné à l'activité de l'esprit. Mieux : l'ordre grec des mots exige cette activité spirituelle, cette collaboration entre les mots « objectivement » posés et le sujet.

C'est donc pour cette raison aussi que la *mousikè* a détenu une grande puissance éducatrice. Il fallait que le sujet participât activement non seulement en tant qu'il était celui qui parlait, mais aussi en tant qu'il était celui qui entendait. Des deux côtés, c'était la même activité de l'esprit qu'il fallait fournir. Mais voilà ce qui est d'une grande importance : la langue grecque, le vers grec, supposent une communauté et détiennent une puissance formant la communauté, comme cela n'est plus concevable aujourd'hui. La séparation tout à fait possible de nos jours entre le parler actif et l'entente passive était impensable dans une communauté grecque. Dans cette société pénétrée par le vers grec, il ne pouvait y avoir un enchanteur à la tête d'une foule dépourvue d'intelligence. Tout y était actif. Tout prenait part, avec la spontanéité spirituelle la plus dense, à ce support de sens solide et disposé comme un corps, que nous appelons le vers grec. Et un tel support de sens, la *mousikè*, que ne pouvait-il énoncer, susciter, proposer, réaliser! Autant de choses qui doivent demeurer inaccessibles à la faculté moderne de représentation et aux supports modernes du sens.

## VII. LA MÉTAMORPHOSE DE LA MOUSIKÈ; LA PROSE, LE VERS ET LA MUSIQUE EN OCCIDENT

*La métamorphose de la langue grecque.  
Le parler, en tant que corrélat de la signification  
et de l'expression.*

Mais c'était pourtant une langue parlée par des hommes. Et le grec, devenu du grec moderne, n'en vit pas moins aujourd'hui encore. Comment s'explique qu'il ait perdu ces propriétés, qu'il se soit autant transformé? Pourquoi ni le grec moderne, ni une autre des langues européennes modernes, ne connaissent quelque chose d'analogue? Que s'est-il passé pour qu'aient disparu l'attitude de la langue grecque ancienne ainsi que la spiritualité grecque ancienne?

Les amorces d'un changement semblent se présenter assez tôt à la fin du ve siècle avant J.-C., donc encore à l'apogée de l'époque classique, on trouve certains indices qu'il nous faut signaler. C'est à cette époque qu'apparut le « nouveau dithyrambe » dont les innovations bouleversèrent de fond en comble ce qui avait été fixé et pieusement conservé. On reprocha à Phrynis et à Timotheos<sup>1</sup> l'élément musical trop indépendant et qui ne se souciait que de lui-même.

---

1. Phrynis de Lesbos, vers la fin du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et Timotheos de Milet, 5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> siècle av. J.-C., passaient pour des novateurs en musique.

C'est donc ici que commence probablement une séparation entre « écrire des poèmes » (« *Dichten* ») et « composer » (« *Komponieren* »). Elle se montre sans doute de la façon la plus nette en rythmique : jusque-là, seule la langue avait déterminé le rythme. Le rapport des syllabes longues aux syllabes brèves était donné dans la langue. Or maintenant, on commençait à traiter plus librement les syllabes. Ainsi les novateurs utilisaient-ils aussi d'autres valeurs à côté des longues normales (= ˘ ou ˙), des « plus que longues » qui pouvaient avoir par exemple le triple ou le quadruple d'une brève (˘ = ˙) : (= ˘ ou ˙). Euripide vieillissant comptait également parmi les novateurs. Aristophane, qui avait une position plus conservatrice, se moqua de lui dans ses comédies. Dans *Les Grenouilles*, il met Euripide dans la situation de celui qui récite en bégayant

« ēī-ēī-ēī-lissousā cheroīn ».

Cette syllabe « ei- » est manifestement une « plus que longue » chez Euripide. Et Aristophane d'en tirer un effet comique, car pour lui et son public, tenir longtemps la syllabe était incompréhensible : on ne pouvait remplir cette longue durée qu'en répétant la syllabe. Et cette répétition s'effectuait comme un bégaiement. Platon aussi s'employa à l'unité de la *mousikè*. Il combattit la nouvelle tendance qu'il estimait peu. Il croyait encore à la compacité du corps-mot grec et à l'attitude fondamentale de l'esprit, qui y était liée. C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre sa représentation de la *mousikè* comme puissance œuvrant à la formation de l'*èthos* humain.

Cette métamorphose dans le traitement des vers et de la musique eut sans doute lieu en rapport étroit avec la métamorphose de la langue elle-même. Elle aurait été impossible si la langue n'y avait pas contribué, n'en avait pas créé les conditions. La métamorphose dans la langue annonce à son tour celle de la spiritualité. La structure de la spiritualité grecque, de la réalité grecque, de l'être grec, fut ébranlée. Lentement se constituèrent les conditions pour des époques autres et nouvelles. La langue perdit sa compacité rythmique-corporelle. Les mots perdirent leur vouloir propre. Ils n'opposèrent plus aucune résistance. Ils ne furent plus que l'ombre d'eux-mêmes. Ils se laissèrent adapter non seulement à un rythme musical indépendant, mais aussi à la volonté du sujet. Ils devinrent des instruments obéissants et dociles au service de celui qui parle. Une nouvelle manière de parler s'engageait : ce que nous comprenons aujourd'hui par « parler », une intonation qui sert à rendre cohérente la signification et peut en outre adopter une coloration à tous égards subjective; un parler qui peut être plein de chaleur, plein d'ardeur, par lequel le regard pénètre dans l'intimité du sujet dont la chaleur est éprouvée. C'était comme si ce bloc de glace, le grec ancien, la *mousikè*, avec son caractère de sphynx, son caractère hautain, se désintégraît et se transformait peu à peu en un courant chaud.

### *La métamorphose du vers grec.*

Mais qu'advient-il du vers grec ancien? Nous avons vu comment le rythme et le vers furent réalisés à l'époque de la *mousikè*. Le mot même était arrêté, la langue aussi par conséquent, et le vers tout autant. Ce n'était pas seulement entre le vers et la musique qu'il n'y avait pas de séparation tranchée, mais encore

entre le vers et la langue quotidienne. Le vers ne se distinguait de la langue courante qu'en ce qu'il utilisait d'une manière constructive certaines successions de longues et de brèves qui s'étaient cristallisées à partir de la langue et pouvaient encore s'y trouver. On préférerait pour n'importe quelle raison des suites régulières déterminées ou certains tours rythmiques, comme par exemple les tours de notre chœur  $\cup\cup$  ou  $\cup\cup$ . Ils pouvaient aussi avoir été forgés par le culte, en tant qu'exclamations ou en tant que sentences, comme par exemple l'exclamation  $\bar{\omega}$   $\tau\acute{\omicron}\nu$   $\bar{\text{A}}\delta\omega\bar{\nu}\iota\nu$  ( $\bar{\omega}$   $\tau\acute{\omicron}\nu$   $\bar{\text{A}}\delta\omega\bar{\nu}\iota\nu$ ) dont le rythme par conséquent appelle « *Adonēus* ». Ils étaient souvent répétés et confiés aux Grecs de cette manière. Chaque tour rythmique, chaque schéma de vers, avait ainsi son histoire particulière, son caractère particulier, son terrain d'application particulier; ils formaient des genres propres. Il n'y avait pas de différence fondamentale entre la langue courante et le vers. Comment y aurait-il pu en avoir, puisque la langue aussi était disposée comme un corps.

Nous avons vu que déjà à l'époque de Platon on commençait à traiter chaque syllabe avec plus de liberté en ce qui concerne la rythmique. Par la décomposition progressive de la compacité rythmique, le vers grec perdit plus tard complètement sa forme originelle. Il s'employa dans une phrase sans disposition rythmique. Mais cela ne s'appliqua pas seulement au vers : puisque maintenant on ne pouvait plus distinguer objectivement les longues et les brèves dans la langue quotidienne, une autre manière de parler se constitua d'elle-même. Les syllabes entrèrent toutes en rapport avec une durée objective, d'une façon neutre, indifférente. Elles opéraient comme si elles étaient toutes également brèves. La durée dépendait maintenant du parler, du sujet. Mais lorsqu'on prononce de telles syllabes neutres les unes derrière les autres, le besoin de différencier, de grouper, le besoin d'*accentuer* s'instaure de lui-même.

### *La décomposition de la nouvelle langue en prose et en vers.*

A l'époque où la *mousikè* dominait, la langue grecque ancienne ne disposait pas d'accentuations telles que nous les connaissons dans les langues modernes. Certes, il y avait aussi en grec une syllabe déterminée particulièrement distincte en chaque mot, mais elle ne l'était pas grâce à l'accentuation, plutôt grâce à un soulignement mélodique, peut-être grâce à un petit ornement mélodique. Cette syllabe à l'intérieur du mot n'était pourtant aucunement en rapport avec la structure rythmique fixe du mot. Elle l'était même si peu qu'il fallait que le soulignement mélodique coïncidât avec la longue. Un exemple :

$\tau\acute{\omicron}\nu$   $\bar{\text{p}}\alpha\rho\theta\bar{\nu}\epsilon\bar{\nu}\iota\acute{\omicron}\iota\varsigma$   $\bar{\upsilon}\pi\acute{\omicron}$   $\tau'\bar{\alpha}\pi\bar{\lambda}\acute{\alpha}\tau\bar{\omicron}\iota\varsigma$   $\bar{\omicron}\phi\bar{\iota}\omega\bar{\nu}$   $\bar{\kappa}\epsilon\bar{\rho}\alpha\lambda\bar{\alpha}\iota\varsigma$

Ici, les syllabes soulignées mélodiquement sont inscrites  $\bar{\wedge}$ . Si, à présent, au lieu de réaliser le vers dans l'esprit de la *mousikè*, on le prononce à notre manière, ces syllabes reçoivent soudain une signification particulière, elles passent au premier plan. Le modeste ornement mélodique au sein du mot maintenant neutre quant au rythme souligne la syllabe qui le porte et se transforme ainsi en un accent dynamique autour duquel se concentre la prononciation du mot. Ces accents sont répartis avec autant de hasard que l'étaient les ornements, et si l'on

s'y conforme pour prononcer le vers, cela donne naissance à une succession irrégulière de syllabes accentuées et non accentuées, à une prose qui ne rappelle en rien le rythme ancien. La même prose est née aussi pourtant de la transformation de ce qui n'était pas mis en vers, de la langue quotidienne grecque. Le trait distinctif de cette prose, c'est la succession libre, irrégulière, des syllabes accentuées et non accentuées et l'absence de quantités fixes pour les syllabes inhérentes au mot grec primitif. La prose au sens étroit du terme ne naquit donc que de là. La nouvelle prose cependant suggère, si des vers doivent apparaître, l'emploi d'une *loi* selon laquelle les accentuations sont ordonnées : le principe de l'accentuation exige, dès qu'on le considère en tant que principe rythmique d'ordre, un retour des accentuations défini par la loi, à intervalles égaux. Ainsi apparaît le vers occidental tel que nous le connaissons déjà. Autrement dit : la condition de la séparation entre la prose et le vers, de la formation du couple de concepts antagonistes prose-vers, cette condition est la dissolution de la compacité corporelle de la langue, l'abolition de la différence objective entre la longue et la brève. Dans l'Antiquité, en particulier dans les débuts, la langue établie d'une manière artistique ne pouvait être que la *mousikè*. C'est seulement en Occident qu'il existe deux possibilités indépendantes de mise en forme : la prose et, dérivé de celle-ci, le vers.

Mousikè —————> Prose —————> Poésie

(vers déterminé par la musique)

(vers déterminé par la langue)

L'histoire aussi témoigne de cette évolution : alors que nous rencontrons le vers en tant que *mousikè*, le vers homérique, au début de la tradition grecque de la langue, nous trouvons la nouvelle prose au début de l'ère chrétienne. C'est en prose, d'abord en grec, puis en latin, que fut annoncé le christianisme, et les textes en prose constituaient l'élément le plus ancien et la base de la liturgie chrétienne. Pour cette raison, les vers n'apparurent que de façon accessoire et plus tardivement. Cependant, ces vers ne comprennent plus l'élément rythmique-musical qui caractérisait le vers en tant que *mousikè*.

Mais qu'est-il advenu de l'élément musical de la *mousikè*? — Après que la nouvelle langue se fut rendue indépendante sous la forme de la prose et du vers, l'élément musical issu de l'ancienne *mousikè* subsista; il devint lui aussi indépendant. Cependant, il développa un nouveau principe, musical et particulier, en s'appuyant sur le nouveau principe de la langue. Déjà, l'ordre de l'accentuation à intervalle égal, tel qu'il se manifestait dans le nouveau vers, n'était pas un phénomène de la langue au sens étroit de ce terme. C'est un nouveau principe rythmique, un nouveau principe spirituel en général. Ce principe fut même au fondement de la musique. Nous avons déjà vu plus haut comment le principe de la subdivision, qui allait donner le jour à la mesure (*Takt*) dans la nouvelle musique occidentale, se rattachait en musique à l'ordre de l'accentuation. Il n'y a donc pas que la prose et le vers qui remplacent la *mousikè*, il s'ensuit encore le dédoublement en langue et en musique :



De la représentation schématique de ce processus, il ressort qu'il n'est pas correct de traduire *mousikè* par musique. *Mousikè* est intraduisible; et pourtant, le mot a survécu jusqu'à nous à travers sa modification occidentale sous la forme de « musique »; il est dans toutes les bouches. L'identité étymologique indique donc l'origine de notre musique, l'unité Antiquité-Occident, la continuité spirituelle d'Homère à nos jours, mais le changement de signification, quant à lui, indique ce qui fait avec force la séparation.

De l'unité originelle est sortie une dualité; de la *mousikè* sont nées la poésie et la musique. Ce n'est que maintenant, ce n'est qu'au sein de l'histoire occidentale, qu'il est devenu possible de séparer de façon précise la musique et la langue l'une de l'autre. Dès lors, existe également, comme en souvenir de l'origine commune, la nostalgie de l'une pour l'autre, la tendance à mutuellement se compléter. Ce qui résulte à chaque fois de cette alliance n'a pourtant rien de commun avec la *mousikè* antique. Car il n'y a pas ici une œuvre qui contient en soi et originellement la musique et la langue, mais une langue occidentale qui se trouve particulièrement pourvue de musique.

### *Le rythme chez Homère et la nouvelle ronde grecque.*

Il semble pourtant que quelque chose de particulier se soit déroulé sur le sol grec. Nous avons vu comment s'est transformée la langue grecque. Ce processus était déjà achevé depuis très longtemps à l'époque où apparurent les textes évangéliques en prose. Le fondement d'une nouvelle prononciation grecque était créé. Le rythme antique inhérent à la *mousikè* semble pourtant avoir été si profondément enraciné dans l'âme de ces hommes qu'il fut capable de subsister pour lui-même encore après la décomposition de l'unité, de la *mousikè*. Lorsque le corps grec ancien fixé de la langue, de la *mousikè*, se rétrécit et se transforma en langue occidentale, il abandonna le voile qui commença alors à mener une vie propre comme « musique » et comme rythmique purement musicale indépendante de la langue. Ainsi faut-il en effet expliquer le fait qu'on trouve en Grèce moderne une couche de musique populaire construite selon le principe grec ancien de la composition des longues et des brèves. Il est inutile de souligner spécialement combien cela est important pour la recherche et la reproduction de la rythmique grecque ancienne, du vers, de la *mousikè*. Le philologue cherche en vain l'accès à la rythmique du vers grec. Il n'a aucune possibilité de le trouver car il ne se préoccupe que de la « langue ». Et partant, il ne peut trouver en aucune langue moderne le point de départ lui permettant de se faire une idée juste du vers grec ancien. Mais c'est au musicien qui connaît la musique populaire grecque moderne que s'ouvre soudain l'accès à la langue grecque ancienne, là où le philologue ne le cherche pas.

Nous allons le montrer à l'aide d'un exemple qui est d'une très grande importance pour la reconstruction de la rythmique grecque ancienne : il s'agit du rythme de l'épos homérique.

Les rythmiciens grecs nous disent que la longue n'a pas besoin d'être toujours le double de la brève, et même, que le rapport 1 1/2 : 1 peut se produire. Si donc on égale la brève à une noire (v = ♩), la longue peut être soit une blanche,

(= ♩), soit encore une noire pointée (= ♪). Ces rapports arithmétiques sont décrits de près par le théoricien de la musique Aristoxène, un élève d'Aristote. Pour d'autres rythmiciciens, la syllabe longue de valeur 1 1/2 est plutôt utilisée pour le dactyle :  $1 \overline{1/2} \overset{\vee}{1} \overset{\vee}{1} = ♩. ♩. ♩$ . En outre, Denys d'Halicarnasse dit expressément que le vers d'Homère, l'hexamètre dactylique, est construit de cette manière. Malgré ces affirmations nettes, on ne put beaucoup avancer jusqu'à il n'y a pas si longtemps. Car aussi longtemps qu'on « parle » les vers, de telles distinctions ont peu de sens. Les philologues ne s'attaquèrent donc pas du tout à cette question. Certains tentèrent d'infléchir dans leur sens les dires des écrivains grecs : ils auraient aimé comprendre la mention faite par les théoriciens grecs d'une longue abrégée comme une indication pour ne pas mesurer avec exactitude la durée de la syllabe longue. Le rapport de durée entre la longue et la brève n'aurait été qu'approximatif, il n'y aurait eu aucun rythme strict, et il faudrait réciter les vers davantage à la manière dont nous parlons aujourd'hui.

Selon cette explication, la longue abrégée n'indiquerait rien d'autre qu'une altération du rythme, ressemblant à de la prose, bien que cela contredise les affirmations précises des rythmiciciens antiques. Ceux-ci pourtant caractérisent expressément les rythmes porteurs de la longue 1 1/2 (♪) comme étant des rythmes de rondes dansantes. Par là est déjà exclue l'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de vers simplement prononcés. Mais le parti-pris des philologues modernes était tel qu'on ne s'y attarda plus. Et cela se comprend. Car comment parvenir à se représenter quelque chose de sensé à travers un rythme qui non seulement va à l'encontre de la mesure (*Takt*) moderne, mais encore dont l'unité de temps oscille sans cesse entre 1 1/2 et 1, et dont la base par conséquent paraît vaciller? Une telle chose a plutôt l'air d'un non-sens rythmique. Voilà pourquoi les musiciens modernes ne pouvaient rien entreprendre avec les affirmations des théoriciens grecs.

Il en est toutefois autrement si l'on connaît de tels rythmes par la pratique. Dans la Grèce d'aujourd'hui, ce rythme ne fait pas que se rencontrer, il est un phénomène quotidien, habituel et évident. C'est le rythme de la danse populaire grecque la plus répandue aujourd'hui encore, de la ronde dansante grecque typique, du *syrtos kalamatianos*. Nous trouvons ainsi non seulement le rythme exactement décrit par les rythmiciciens anciens, mais encore nous le trouvons comme rythme de la ronde dansante, de la même manière que nous le disent les Anciens. C'est un rythme qui consiste en trois temps dont le premier est à moitié plus long que le second et le troisième ♩. ♩ ♩; par la persistance sur (1) qui pourtant, puisqu'il ne remplit pas une véritable longue de deux temps, est ressenti comme quelque chose de fugace, et par le rebondissement en avant sur (2) et (3), apparaît un va-et-vient caractérisant le rythme et la danse, un jeu entre l'immobilité et la propulsion, une singulière suspension. Si l'on danse cette ronde même, on ressent la souplesse de ce rythme et le voisinage pourtant statique et lâche de ces différents temps. Un va-et-vient se manifeste encore en gros dans la succession des pas : plusieurs pas en avant, puis une hésitation, et quelques pas en arrière.

La caractéristique de chacun des pas correspond aussi aux trois temps : un pas plus lourd sur (1) — en tant que *thesis* —, toujours un pas plus léger (plus petit) sur (2) et (3) — en tant qu'*arsis*. C'est d'ici que nous sommes partis pour proposer un mouvement de pas ressemblant pour le chœur de Pindare. Prenons

en guise d'exemple une mélodie-*kalamatianos* (de telles mélodies de danses populaires grecques ne sont bien sûr transmises qu'oralement — et non par écrit).

(Rythme de base : ♩. ♩. ♩; environ : ♩. = M.M.80. ♩ = M.M.120)



Στόν "Α-δη θα κα-τέ-βω, στόν "Α-δη θα κα- τέ- βω, στόν "Α- δη



θά κα-τέ-βω και στόν Πα-ρα-δει- σο και στόν Πά-ρα-δει σο

Le nom *syrτος* aussi est important. C'est un nom antique pour les rondes traditionnelles. On trouve ainsi dans une inscription du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. en Béotie : « Il organisa pieusement des cortèges légués par les ancêtres et la ronde dansante des *syrtoi* léguée par les ancêtres. » *Syrτος* est l'unique désignation en grec ancien d'une danse survivant dans la danse populaire moderne. En outre, il est intéressant d'apprendre que la représentation des rondes dansantes par l'art antique offre une ressemblance frappante avec l'image présentée par les *syrtoi* aujourd'hui. On pourrait encore se rappeler la ronde délicate *Geranos* et la description qu'en donne Homère au 18<sup>e</sup> Chant de l'*Iliade*. Si l'on prend en considération tous ces éléments, le fait de constater que la théorie grecque ancienne emploie sans discontinuer et concrètement ce rythme pour l'hexamètre héroïque, et donc pour le rythme homérique, reçoit une signification renforcée. Le rythme homérique était, durant l'Antiquité, aussi typique, aussi répandu, que l'est aujourd'hui le *syrτος kalamatianos*. Et, comme ce dernier, il était le rythme de la ronde. Mais l'importance de l'identité du rythme moderne avec l'ancien devient encore plus claire si l'on songe qu'il ne s'agit pas d'un quelconque rythme rencontrable partout dans le monde, tel que, par exemple, la mesure 4/4, mais d'une forme particulière, tout à fait singulière.

Les mélodies contemporaines du *syrτος* ne sont certainement pas aussi anciennes que son rythme. Elles correspondent à différents stades historiques. Proposons une seconde mélodie :



Σή- με- ρα λά- θή- με- ρα λαμ-π'ό ού-ρα-νός



Σή- με- ρα λαμ-π' ή 'μέ- ρα χρυ- σή μου πε-ρι-στε-ρα

Le rythme lui-même apparaît comme le moule primitif qui donne forme à toutes ces mélodies. Il ressemble à une formule fixe, profondément gravée dans l'âme populaire grecque et, par conséquent, à l'abri de tout caprice du temps, de l'influence du moment — autrement que les mélodies, plus fluctuantes. Le caractère inaltérable du rythme ne tient pas seulement à sa liaison avec le corps humain et la danse; on est plutôt tenté de l'expliquer aussi par la liaison originelle du rythme avec le mot, de le faire dériver de cette époque où la totalité était enracinée dans l'homme par l'épos. Le rythme était rendu par la ronde et par le mot, il était une forme univoque et invariable. A l'inverse, la superstructure mélodique se prêtait à des métamorphoses et n'était pas aussi apte à résister. Je ne suis pas du tout sûr qu'on puisse rencontrer quelque chose d'analogue dans l'histoire occidentale, un rythme qui existe des centaines, des milliers d'années, et qui se tient en dehors de la métamorphose mélodique et sonore, qui demeure intouché par elle.

Les deux phénomènes, l'ancien et le moderne, le rythme homérique et la ronde grecque moderne, témoignent de la même attitude, de bases communes; nous nous tenons devant une concordance essentielle fondée du dedans, devant une parenté qui est déterminée (*verankert*) dans le mouvement éprouvé par le corps. Si l'on voit ce *syrtos kalamatianos*, ou si on le danse (à ciel ouvert, bien sûr), on devine une tradition très ancienne. Lorsqu'ils dansent, ces hommes manifestent une noblesse qui leur est habituellement étrangère; leur visage devient tel un masque. C'est comme si une couche de conscience habituellement ensevelie est mise à nu. Dans ces rondes, une puissance est active, qui réunit le peuple, le rassemble comme sous une coupole. Lorsque ces hommes dansent, ils sont porteurs d'une tradition très ancienne et profondément travaillée; le respect des ancêtres, l'unité qu'ils constituent avec eux deviennent manifestes. Mais quelle concentration de sens et de force cette danse doit-elle avoir en soi contenu au moment de son apogée historique, pour être restée vivace jusqu'à nos jours avec une telle ténacité et pour avoir pu exercer une telle puissance au cours de milliers d'années!

Le fait que l'hexamètre remonte au rythme du *kalamatianos* pose la question de savoir dans quelle mesure l'épos était à l'origine rattaché à la danse. Le *kalamatianos* se présente aujourd'hui à nous en tant que rythme de la *ronde*, il est caractérisé comme étant le rythme de la *ronde* par les Anciens, et ce rythme de la ronde, ils l'utilisent pour réciter l'épos homérique. Il est bien possible qu'à l'origine soit d'usage une sorte de récitation entièrement mise au point, et donc aussi liée à la danse, qu'elle persiste en tant que phénomène folklorique à côté de la récitation telle qu'elle devient au cours des siècles ultérieurs. (Le *syrtos kalamatianos* grec moderne serait ce qu'il en reste.) On peut ainsi penser que les Phéaciens qui — comme il est dit au Chant VIII, 246 sq. de l'*Odyssée* — dansent à l'écoute du chant de Demodocos, exécutaient aussi, en fait, la danse selon l'hexamètre épique. Cela signifierait que la récitation de l'épos pouvait être reliée à la danse. Mais même si on ne veut pas aller aussi loin, la remarque faite auparavant sur la provenance du rythme homérique de l'épos à partir de la ronde dansante ainsi que sa liaison à une entièresité humaine continue d'être valable. L'abandon du caractère corporel, la spiritualisation d'un rythme lié originellement au corps en un rythme de récitation purement musical, cela est un

processus imaginable, même historiquement, tandis que le mouvement inverse peut à peine être considéré comme possible. L'impressionnante unité de la musique, du vers et de la danse, se laisse donc déjà démontrer en ce qui concerne le commencement de la « poésie » grecque — c'est-à-dire de la *mousikè* —, l'époque d'Homère, et même celle qui précède.

Cet exemple, la danse populaire grecque moderne en tant que rythme homérique, nous rend perceptible d'une manière particulièrement concrète mais aussi particulièrement impressionnante, la relation entre l'histoire antique et l'histoire occidentale, depuis Homère jusqu'à nos jours. Il éclaire ce qui fut dit plus haut quant à la raison de l'identité des mots *mousikè*-musique.

La couche que nous avons rencontrée dans la danse populaire grecque, il faudrait la dater du point de vue rythmique comme étant de l'Antiquité tardive : en effet, l'indépendance de la rythmique musicale et par là même, la séparation en musique et en prose, cela est à vrai dire déjà accompli, ce qui n'empêche pas la musique de reposer encore sur le « temps réel ». La division suivante, maintenant au sein du domaine musical-rythmique, ne caractérise en termes de délimitation et de remplissage du temps que le stade le plus avancé, la naissance de la musique occidentale au sens étroit. Sa réplique, la poésie occidentale, partage avec la musique occidentale le principe de la délimitation du temps. En revanche, la scansion n'est pas de nature indépendamment rythmique, mais purement parlée et phonétique (conditionnée par la signification). Ici, dans le vers occidental, a lieu la dernière possibilité d'épanouissement. C'est en tant qu'unique réminiscence du faire-corps musical que demeure la délimitation du temps.

Dans ce volume, on a tenté d'éclaircir, en partant de l'Antiquité, l'origine de la musique occidentale. Dans *Musique et Langue. Le devenir de la musique occidentale à partir de la mise en musique de la messe*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1954, l'auteur s'intéresse à la métamorphose qui instaure la musique occidentale. Sur le caractère spécifiquement occidental de l'« art » au sens étroit, cf. *ib.*, Ch. 15 (*La musique en tant qu'histoire*), et en particulier pp. 140 sqq. On y discernait trois étapes dans la réalisation du mot : la force adjointe (Antiquité) — la force anéantissant l'objet (Occident) — la force signifiante (aujourd'hui).

---

Thrasyloulos Georgiades : né en 1907 à Athènes. 1930-1935, études de musicologie à Munich. Influence de Carl Orff. 1939, directeur de l'Odéon d'Athènes. 1948, chaire de musicologie à l'Université de Heidelberg, puis à celle de Munich en 1956. *Musik und Rhythmus bei den Griechen (Zum Ursprung der abendländischen Musik)* est publié chez Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, n° 61, Hambourg, 1958. Traduction française, par D. Saadjan, à paraître.