

Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 46 (1999)

Heft: 3

Artikel: Augustin : De musica

Autor: Piguet, J.-Claude

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-761237>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

J.-CLAUDE PIGUET

Augustin: *De musica*

Le *De musica*¹ est un traité de métrique. Il fut commencé à Milan en 387 et achevé en Afrique en 389; il est inspiré dans ses cinq premiers livres par le grammairien latin du premier siècle avant notre ère M. Terentius Varron. Le sixième livre fut édité séparément.

Dans ce traité il n'est pas question de musique en notre sens. Sa forme didactique artificiellement dialoguée ne présente aucun intérêt, le Maître et l'Elève étant dénués de toute personnalité. Le contenu ne touche plus notre sensibilité artistique et distille l'ennui; l'honnête homme d'aujourd'hui n'y comprend pas grand chose, pas plus que ce qu'Augustin comprendrait des traités d'harmonie de Schönberg ou d'Hindemith. Après 150 pages très techniques le sixième livre (60 pages) est consacré à Dieu. On peut s'en étonner, tout comme on s'étonnerait aujourd'hui de lire dans le même ouvrage, après cinq chapitres de grammaire française sur les participes passés, un sixième chapitre consacré à la double nature du Christ.

La pensée d'Augustin s'ancre dans deux sources: Platon et Plotin, pour les cinq premiers livres du *De musica*, saint Paul et la pensée chrétienne pour le sixième livre. De Plotin, il emprunte la théorie des nombres, capitale pour la musique grecque.

Pour nous, les nombres sont posés à plat, selon une règle additive ($n+1$); ils servent surtout à compter des objets (l'argent, par exemple), ou à mesurer des grandeurs. Mais Platon, Plotin (donc Augustin aussi), puis Proclus (qui avait 18 ans à la mort d'Augustin) en avaient pris une vision purement mathématique, donc ontologique; Augustin par exemple écrit: «Il faut nous en rapporter [à la réalité] des nombres eux-mêmes, [et] ceux-ci présentent des lois absolues et invariables»². De ces quatre auteurs, je peux de mon côté tirer la vision commune suivante, suffisante à mon propos.

¹ Je cite cet ouvrage sans référence d'après l'édition *Oeuvres de saint Augustin*, de la «Bibliothèque augustiniennne», Desclée de Brouwer, 1947. 1ère série: Opuscules, VII: Dialogues philosophiques, IV: La musique (*De musica libri sex*). Texte de l'édition bénédictine. Introduction, traduction et notes par Guy Finaert, A.A. et F.J. Thonnard, A.A. J'indique le livre, le chapitre et le paragraphe, et j'ajoute le numéro (impair) de la page; pour le texte latin, se référer au numéro pair immédiatement inférieur.

² I, XII, 19, p. 69.

Les nombres³ s'étagent verticalement sur quatre niveaux couplés deux à deux, selon le schéma de la pyramide des nombres (v. fig. 1 à la fin de cet article). Les quatre niveaux sont déjà attestés par Platon⁴, dans son image de la «ligne». Cette ligne est présentée par Platon horizontalement, pour des motifs d'exposition; mais elle doit être comprise verticalement.

Aux deux premiers niveaux figurent les nombres qui comptent, pratiquement les seuls qui sont restés nôtres. Je les appelle nombres sensibles. Ce comptage peut être surajouté aux objets (j'ai compté ce soir 123 chanteurs dans le chœur). Mais, toujours dans le monde sensible quoique plus haut dans la hiérarchie, le nombre fait partie de l'essence de la chose sensible, par exemple le nombre 12 pour l'alexandrin, le nombre 4 associé à un *Quatuor* de Beethoven, ou le nombre 5 à un *Quintette* de Mozart. De même la constellation du septentrion compte 7 étoiles, ce qui n'est pas un accident surajouté.

Aux deux niveaux supérieurs, dans le monde intelligible, les nombres sont ce qu'ils sont eux-mêmes: tels qu'en usent les mathématiciens et non plus les arpenteurs ou les commerçants. Je les appelle nombres fondamentaux. Augustin les appelle, de manière malencontreuse, «nombres du jugement»⁵ (*numeri judiciales*), et il les déclare immortels; plus avant dans ce même sixième livre⁶, il les dit «éternels». Et il précise: «Que un et deux ne fassent pas trois et que deux ne soit pas le double de un, aucun parmi les morts n'a pu le faire, aucun vivant ne le peut, et aucun successeur ne le pourra»⁷. Au fond, pour Augustin, les nombres sont des idées innées (*communiter insitae mentibus*⁸); ils font partie du Verbe de Dieu, mais se révèlent non pas à la chair (par Jésus-Christ, Dieu fait homme), mais à la seule intelligence.

A ces étages supérieurs, dans le monde intelligible, les nombres cessent donc de compter pour entrer en rapport les uns avec les autres. Or les rapports entre les nombres, ainsi que les proportions (qui sont des rapports de rapports), sont pour les Grecs toujours considérés indépendamment des objets mis en rapport ou proportionnés. Ainsi le double demeure «double» quels que soient les objets comptés. Toutefois certains rapports demeureraient impossibles pour eux: ainsi s'il est vrai que 9 est donné par 3×3 , au-

³ Sur la mathématique grecque, cf. Gottfried MARTIN, *Klassische Ontologie der Zahl*. Köln, 1956 (Kantstudien, Ergänzungsheft Nr. 70); François LASSERRE, *La naissance des mathématiques à l'époque de Platon*. Fribourg, Ed. Universitaires, Paris, le Cerf, 1990 (Vestigia Nr. 7); Árpád SZABÓ, *Anfänge der griechischen Mathematik*. München-Wien, Oldenbourg, 1969; André DELESSERT, *Gödel ou la révolution des mathématiques*. Manuscrit à paraître.

⁴ *Resp.*, 509 d – 511 e.

⁵ VI, VII, 17, p. 395.

⁶ VI, XII, 36, p. 439.

⁷ VI, XII, 35, p. 437.

⁸ Je ne suis jamais parvenu à retrouver la référence de ce texte.

cun nombre multiplié par lui-même ne donne 7. C'est dans cette perspective que s'est posé en Grèce le problème de la duplication du cube de Délos. Ce problème n'est soluble pour nous qu'à l'aide d'équations du troisième degré, inconnues des Grecs.

De ces nombres dits par Augustin «du jugement» et par moi «fondamentaux», citons 2, 3, 6, 9 et 12 pour Pythagore, plus tard $\sqrt{2}$ ou π pour les Alexandrins, dès l'époque moderne le nombre 0, les nombres e , i , ou dès Cantor \aleph_0 ⁹. Or pour Plotin tous ces nombres, même ceux dont il ignorait l'existence, proviennent de l'Unité, laquelle n'était pas un nombre, ni pour lui ni pour Euclide¹⁰: elle était principe ($\alpha\rho\chi\eta$) des nombres. «L'unité n'admet pas de comparaison», écrit Augustin¹¹. Chez Plotin, ce principe est nommé l'Un: il ne s'additionne à rien et ne se laisse que dédoubler (c'est la dyade plotinienne).

Ainsi les nombres, pour Plotin donc aussi pour Augustin, sont soumis à une force ascensionnelle vers l'unité, de bas en haut. On les rangeait «à plat» (comme $\sigma\tau\omicron\iota\chi\epsilon\iota\alpha$) pour des motifs pratiques, à la façon dont se rangent pour nous les noms de nos parents dans un annuaire téléphonique. Nous aussi, dans nos théories musicales, nous tendons à escamoter les rapports réels entre les notes de la musique en les posant «à plat» dans des «gammes».

Historiquement parlant, il faut remarquer ici que c'est à peu près à l'époque d'Augustin que s'est imposée en mathématiques la numération décimale, avec retour au cycle initial à chaque dizaine. Or celle-ci ordonne «à plat» la série des nombres¹². Le néo-pythagorisme, florissant à l'époque d'Augustin, définissait aussi la décade par l'addition des 4 premiers nombres ($1+2+3+4=10$). Augustin y est sensible¹³; il s'extasie par ailleurs¹⁴ sur l'addition $1+2=3$. D'autre part, au siècle d'Augustin, tous les débats théologiques tournaient autour du concept de la Trinité, qui se laisserait formuler par $1+1+1=1$, ou encore $3=1$. Le nombre 1, qui n'était pas un nombre pour Plotin, devient donc un nombre comme les autres, et Augustin paraît recevoir cette transformation, qui amène avec elle la suprématie (moderne) du couple «addition/soustraction» sur le couple grec «multiplication/division». Remarquons qu'il faudra attendre quelques siècles pour que 0 devienne, lui aussi, un nombre. (Le professeur historien des sciences, M. Vernet Ginès de

⁹ $\sqrt{2}$ = rapport du diamètre au côté d'un carré, solution de l'équation $x^2-2=0$. π = rapport de la circonférence au diamètre d'un cercle, solution d'aucune équation de degré quelconque. e = base des logarithmes népériens (π et e sont dits nombres «transcendants»). i = solution de l'équation $x^2+1=0$ (nombre dit «complexe»). \aleph_0 = nombre de l'ensemble des entiers naturels.

¹⁰ SZABÓ, Árpád. Anfänge der griechischen Mathematik, *op. cit.*, p. 357.

¹¹ II, III, 3, p. 101.

¹² Cf. I, XII, 20, p. 69.

¹³ I, XIII, 27, p. 83.

¹⁴ I, XII, 22, p. 75.

Barcelone, m'a appris que, sinon le nombre ou le chiffre zéro, du moins la numération de position a été introduite en Espagne, mais on ne sait pas par qui, en 882.)

Le *De musica* porte ce titre, et non un autre. Que voulait alors dire «musique»¹⁵ pour les Grecs, donc pour Augustin?

Musicale dans notre sens était d'abord leur langue, la langue grecque, prose ou vers, et la langue latine¹⁶, de Virgile ou de Cicéron. Le Maître, comme le ferait aujourd'hui un professeur de piano, faisait «chanter» la poésie, en la «disant» [*dictio*]. *Dicere*, en effet, c'était simplement parler; la *dictio* en revanche était le fait de l'orateur: il «récitait», en «modulant», c'est-à-dire en observant la «mesure» (*modus*). Nous tenons au contraire, dans une mélodie de Fauré, la musique pour plus importante que son texte (parfois médiocre). Pour nous chante la musique, pour les Grecs, chantait leur langue; la lyre n'y ajoutait que fort peu. Il faut rappeler ici¹⁷ que les Grecs en général, et Augustin avec et après eux, sont sévères sur la musique qui ne fait que charmer et exciter les passions. Les flûtistes grecques étaient connues pour être des courtisanes.

De plus, la musique grecque a été science, comme sa soeur l'astronomie. Les deux ont pris pour objet l'harmonie du monde, harmonie cosmique définie par son unité, son ordre et sa beauté. Augustin, comme les Grecs, reste très sensible à l'harmonie du Cosmos; cette harmonie, nous dit-il en une très belle formule, est «comme le poème de l'univers»¹⁸. Et Augustin, autant que l'Ancien Testament, demeure très perméable à la beauté de l'univers: déjà pour l'Ecclésiaste «Dieu a fait toute chose belle en son temps»¹⁹.

Mais la musique grecque a aussi été science; or, une science a pour but la connaissance. Connaître, pour les Grecs, c'était percevoir intuitivement le phénomène naturel pour en chercher et en trouver la juste formulation dans un langage approprié – dans le langage mathématique. «Intuitivement», je veux dire selon l'ordre de la perception: la *θεωρία* platonicienne. Mais pourquoi rechercher la formulation de ces intuitions dans la langue mathématique

¹⁵ Sur la musique grecque et médiévale, cf. Johannes LOHMANN, *Mousikê et logos*. Mauzevin, TER, 1989 (éd. all. 1970); Otto Johannes GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*. Copenhague, Munksgaard, 1939; Jacques CHAILLEY, *Histoire musicale du moyen âge*. Paris, PUF, 1950. Henri DAVENSON (pseud. Henri-Irénée Marrou), *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*. Neuchâtel, la Baconnière, 1942 (Collection des Cahiers du Rhône, II); J.-Claude FIGUET, *Philosophie et musique*. Genève, Georg, 1996 (chap. 1).

¹⁶ Cf. IV, III, 4–8.

¹⁷ Cf. DAVENSON, *op. cit.*, p. 104–105.

¹⁸ VI, XI, 29, p. 425.

¹⁹ *Qohéleth* 3, 11.

que? C'est que celle-ci était la science suprême, celle qui reflète au mieux l'harmonie du Cosmos.

Il faut donc répéter ici que la mathématique grecque a été aux antipodes d'un calcul: elle a été l'expression ontologique de la nature des choses, ce qu'exprime déjà la mention hébraïque de la création du monde *numero*, *mensura* et *pondere*. «Tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids», affirme l'Ancien Testament²⁰. De telles expressions (souvent reprises dans la littérature postérieure) renvoient, à mon avis, à l'ordre linéaire (*numero*), à l'ordre des surfaces (*mensura*) et à celui des volumes (*pondere*).

Ainsi l'astronomie grecque rend compte géométriquement de l'harmonie visible du Cosmos: le mouvement des étoiles; et la musique rend compte de l'harmonie audible du Cosmos, moins dans le ciel²¹ que sur terre. En astronomie Platon se moque de ceux qui regardent le ciel à la façon d'un «homme qui lèverait la tête pour regarder le plafond»²²; car le visible, dans le ciel, est «bien inférieur aux constellations [...] selon le vrai nombre et dans toutes les vraies figures»²³. Et en musique, Platon²⁴ dit la même chose: il ne faut jamais chercher les nombres qui répondraient aux sonorités qui peuvent frapper l'oreille, mais il faut s'enquérir des nombres qui engendrent, ou non, l'harmonie de la musique. Et il faut toujours opérer cette différence entre ces deux sortes de nombres. C'est là une idée qui se retrouve souvent chez Cicéron²⁵ et dont Augustin tient compte.

Mais que veut dire alors «rendre compte» de ces harmonies? Cela signifie qu'il s'agit de trouver les rapports entre les nombres fondamentaux qui confèrent à ces harmonies leur λόγος²⁶.

Or, il se trouve que le Cosmos offre en fait autant d'harmonies (au pluriel) que de disharmonies (au pluriel). Dans le monde naturel règne la symétrie, mais avec des ruptures dissymétriques. Le cercle (et la sphère) ont été pour les Grecs l'image géométrique parfaite de la symétrie cosmique²⁷; ainsi les mouvements des astres fixes sont réguliers. Mais les planètes «errent» dans le ciel: πλάνομαι signifie «errer au hasard». De même la musique grecque connaissait les consonances (la συμφωνία, symétrie de la quarte et de la quinte dans l'octave), mais aussi la διαφωνία couvrant des intervalles dissonants difficiles à définir. Notre musique aussi connaît aussi la parfaite

²⁰ *Sagesse* 11,20. Cf. aussi *Esaïe* 40,12, et *Job* 28, 25–27.

²¹ Dans le Ciel aussi, du reste: la fameuse «harmonie des sphères».

²² *Resp.* 529 b.

²³ *Ibid.* 529 d.

²⁴ *Resp.* 531 a–b.

²⁵ Cf. note 33, p. 500.

²⁶ Sur le logos grec voir J.-Claude PIGUET, *La connaissance de l'individuel et la logique du réalisme*. Neuchâtel, la Baconnière, 1975. Repères 3100–3115.

²⁷ Cf. Hermann WEYL, *Symétrie et Mathématique moderne*, *op. cit.*

symétrie, dont un Saint-Saëns fournit un bon exemple dans son 4ème *Concerto pour piano* (v. fig. 2).

Remarquons qu'Augustin aurait été très sensible à la «carrure» propre à Saint-Saëns; c'est en effet lui qui s'enthousiasme pour «la merveilleuse progression de quatre qui règle la croissance du mètre»²⁸: celle qu'on trouvera par exemple dans le *finale* de la «Grande» de Schubert.

Mais notre musique connaît tout autant la rupture dans la symétrie. J'en donne pour exemple le thème de la Joie, avec sa syncope caractéristique lors de sa reprise, dans le *finale* de la *IXème symphonie* de Beethoven (v. fig. 3).

On pourrait ainsi dire, en usant d'une terminologie musicale, que le problème de la science grecque a été de rendre mathématiquement «consonant» ce qui ne l'était pas; plus précisément, de rendre symétrique le dissymétrique. A cet égard, Herman Weyl fournit cette remarque importante: «Autant que je le sache, tous les résultats *a priori* de la physique ont eu leur origine dans la symétrie»²⁹. (Dans son langage, *a priori* signifie ici «obtenus par l'intelligence indépendamment de l'observation».)

Rendre symétrique le dissymétrique, ou aussi rendre commensurable ce qui échappait à tout rapport: tel a été le fameux «scandale» grec des «irrationnelles». La diagonale d'un carré s'avérait irréductible à un nombre. Or, cette irréductibilité en grandeur linéaire a été «rationalisée» en tenant compte des surfaces bâties sur les côtés et sur la diagonale (théorème dit de Pythagore).

Un tel idéal de «consonance», de «symétrie», de «commensurabilité», trouve son origine chez Platon, qui a cherché à transférer l'harmonie du monde dans l'image intelligible qu'en peut donner la mathématique. Toute sa *République* repose sur cet idéal, avec l'aide de la proportion géométrique, à laquelle le *Timée* ajoute la proportion dite «harmonique»³⁰.

Il ne s'agit donc pas avec Augustin de je ne sais quel pythagorisme un peu niais, même s'il semble acquis qu'il connaissait les théories néo-pythagoriciennes de son époque, voire telle ou telle numérologie douteuse d'origine cabalistique. Henri Davenson³¹ (pseudonyme d'Henri-Irénée Marrou) se trompe quand il accuse Augustin de pythagorisme (entendu par lui au sens moderne et péjoratif), ou quand il accuse sa théorie des nombres de rationaliser à l'excès l'expérience de la musique, quasiment mystique à ses yeux. Les «nombres» pour Augustin n'étaient pas ce qu'ils sont devenus pour nous, à savoir des signes dans une équation ou de simples instruments mentaux servant à compter des objets ou à mesurer des grandeurs. Car pour lui, comme pour Plotin, les nombres sont, dans leur hiérarchie ascension-

²⁸ III, IX, 21, p. 207.

²⁹ Symétrie et mathématique moderne. Paris, Flammarion, 1964, p. 124.

³⁰ Cf. Ada NESCHKE-HENTSCHKE. Platonisme politique et théorie du droit naturel. Louvain-Paris, Peeters, 1995. Vol. I. § 4.5., pp. 131-137.

³¹ *Op. cit.*

nelle, le fondement qui subsiste au travers de toutes choses: les étoiles, la musique ou la poésie.

C'est ce passage par les nombres qui nous fait comprendre comment un traité technique de métrique se voit rangé sous le titre étonnant pour nous: *De musica*. Et l'on devine déjà comment il va déboucher sur Dieu, principe unique de toutes choses.

Ces préliminaires posés, entrons dans ce dédale qu'est le *De musica*. A mes yeux, il doit être lu comme un «Traité du rythme», utile pour nous qui confondons sans cesse rythme musical et métronome, temps vécu et déroulement du chronomètre. Concernant la tyrannie moderne du métronome, il faut préciser qu'elle est née d'un refus en partie légitime, au début de notre siècle, du *rubato* alors propre aux pianistes polonais qui jouaient Chopin. Puis Stravinsky a exigé le respect absolu du métronome, ce qui par ailleurs rend les interprétations de ses oeuvres par lui-même aussi froides qu'un serpent, avec pour résultat d'évacuer tout phrasé dans l'expression musicale. De nos jours, dans la musique populaire dite Rock, Rap, Techno, etc., on assiste au triomphe du métronome (réalisé mécaniquement par un synthétiseur). Or, rien n'est plus contraire au rythme vraiment musical. Car le rythme est non pas la mesure du temps, mais le temps lui-même, et les nombres ne font que «mesurer» le temps. Augustin dit clairement que le rythme est mouvement et que les nombres mesurent le mouvement³². Remarquons que Plotin déjà, dans un passage que je n'ai pas retrouvé, pensait que les nombres rythment le «continu», et Proclus, si j'en crois Jean Trouillard³³, affirme que le temps est «le nombre d'un cycle que l'esprit (νοῦς) impose [...] à l'âme en s'avançant vers elle et dans lequel chaque âme découpe la période qui lui convient [c'est-à-dire sa manière de revenir sur elle-même]»; du même coup Proclus parle de «temps noétique» (χρονοῦς νοητός)³⁴, lequel serait, à mes yeux, et à proprement parler, le rythme.

Je me limite à mentionner, de plus en plus brièvement, cinq points où la métrique chez Augustin rejoint les rythmes de notre musique. Alors ce qu'il nous dit de la poésie grecque ou surtout latine, de Virgile et Horace, prend sens pour nous.

1) *La mesure.*

J'ai dit que 1 n'était pas un nombre, mais principe de tous les nombres, car il est indivisible. Augustin est catégorique à cet égard: «1 est le premier principe d'où dérivent tous les nombres»³⁵. Il en va de même avec 2, non pas nombre mais principe des nombres pairs: car la dyade plotinienne engendre

³² Cf. I, VIII, 14, p. 59.

³³ Histoire de la philosophie. La Pléiade, T. I, p. 925.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ I, XII, 21, p. 73.

les nombres pairs. Et il en va aussi de même avec 3, principe des nombres impairs. Le texte d'Augustin à ce sujet n'est pas translucide. Il écrit en effet: «Cum ternarius primus sit totus impar»³⁶. Mais la traduction française donnée dans la «Bibliothèque augustinienne» n'est pas heureuse. *Totus* en effet correspond ici au $\pi\acute{\alpha}\varsigma$ qu'utilise Platon (*Théét.* 147e), où $\pi\acute{\alpha}\varsigma$ ἀριθμός signifie «tous les nombres», ou plutôt «de nombre pris dans son ensemble». Le texte latin ci-dessus signifie donc: 3 est le premier qui engendre l'ensemble des impairs.

Si l'on essaie de comparer ce résultat technique d'Augustin avec la pratique des mesures musicales usuelles, on peut dire que 2 pour Augustin est devenu pour nous principe des mesures dites binaires: 2/2, 2/4, 4/4, C et C barré. Les nombres mis en cause sont alors 2, 4, 8, et 16. 3, en revanche, est devenu principe des mesures que nous disons ternaires: 3/2, 3/4, 6/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8.

Le binaire et le ternaire s'allient fort bien; mais l'ordre autant du binaire et du ternaire que de leurs combinaisons était donné pour les Grecs non pas par addition, comme souvent pour nous, mais par le couple «multiplication/division». Il faut insister sur ce point, parce que nous, modernes, pensons surtout par addition et soustraction, en considérant la multiplication comme une «addition abrégée»; or faisant cela, nous sommes très loin de la pensée antique (v. fig. 4, tableau des principaux rythmes antiques). A chaque fois, dans les «pieds», les temps doivent être respectés, deux brèves équivalant à une longue. Augustin parle de «... la règle intangible qui permet de substituer deux brèves à une longue»³⁷. Mais Augustin précise qu'il ne s'agit pas là de durées que nous, modernes, mesurerions à l'aide du chronomètre; il s'agit de «rapports de durée», si bien que «si les syllabes sont longues, c'est seulement en comparaison des brèves, et si elles sont brèves, c'est seulement en comparaison des longues»³⁸; pour notre musique aussi une longue «noire» pourrait devenir une «blanche», et inversement. En revanche nos rythmes «pointés» demeurent tels, brefs ou longs.

Si on range, sur une ligne continue («à plat») tous les nombres, on s'aperçoit que deux nombres consécutifs n'ont pas de diviseurs communs: Augustin parle alors des *sesquati*. Il n'est pas très clair sur cette notion qui, pratiquement, renvoie à deux nombres consécutifs n'entretenant pas de rapports de parenté entre eux (sauf avec le nombre 1, principe de tous les nombres). Les nombres consécutifs sont alors alignés, par ordre de grandeur, comme des soldats lors d'un rassemblement.

Or, de tels nombres (en particulier les nombres premiers) ne peuvent pas être obtenus selon l'ordre de la multiplication et de la division: il y faut l'ordre de l'addition. Ainsi le nombre 5 ne s'obtient que par l'addition de

³⁶ I, XII, 21, p. 70.

³⁷ III, VI, 13, p. 189.

³⁸ VI, XIV, 47, p. 457.

4+1, ou de 3+2, ou de 2+3, car aucune multiplication ne donne 5, et 5 ne se laisse diviser en aucun facteur entier. Il faut préciser à ce sujet que Grecs et Latins ignoraient ce que nous nommons les fractions: ils ont pu manipuler des fractions, pour entourer progressivement le nombre π , par exemple Archimède. Mais les fractions n'étaient apparemment pas considérées par eux comme des «nombres».

De même le nombre 7, et avec lui tous les nombres premiers, sont irréductibles à l'ordre de la multiplication, n'étant divisibles que par 1 ou par eux-mêmes. Il est curieux de remarquer que la mathématique la plus contemporaine est incapable de fabriquer une fonction simple donnant la suite des nombres premiers: on ne sait qu'une chose qu'Euclide³⁹ savait déjà, à savoir qu'il s'en trouve toujours un qui dépasse le dernier.

Il est intéressant qu'Augustin se montre très réticent sur les pieds à 5 ou à 7, lesquels «semblent mieux convenir à la prose qu'aux vers»⁴⁰. «Le pied de cinq syllabes [ne] peut [pas] en son nom propre créer un rythme»⁴¹. A de tels pieds il dénie l'harmonie, qui naît du rapport et des proportions entre les rapports, donc de l'ordre de la multiplication et de la division, et non pas de l'ordre additif des *sesquati*. Et il précise: «Les pieds de cinq temps, comme ceux de sept temps, n'ont pas l'allure harmonieuse de ceux qui se divisent dans le rapport de 2 à 1 et de 1 à 2. Tant est grande la différence entre les mouvements *sesquati* [obtenus par addition] et les mouvements égaux ou multipliés»⁴².

En musique, nous remarquons que les mesures à 5 et à 7 sont rares. Rousseau cite le cas d'une mesure à 5 chez un certain Adolphati, de Gênes, en 1750, mais il ajoute: «Je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi»⁴³. Une mesure à 5 pose toujours un problème aux interprètes. Par exemple, dans l'*Allegro con grazia* de la Symphonie dite *Pathétique* de Tchaïkovsky, elle peut se décomposer en 2+3, mais deux mesures consécutives peuvent aussi se diviser en (3+2)+(2+3). Pour Ansermet, cette danse met en oeuvre le pas dit «du patineur», à savoir deux temps sur le pied gauche, lequel pousse le pied droit sur trois temps; on est donc avec lui dans le 2+3. Un 3+2 «non stop» est exclu à cause des accords de la fin du morceau. Quant aux mesures à 7, j'en signale deux exemples: dans le *Requiem* de Britten et dans celui de Frank Martin, à chaque fois le *Dies irae*, chaotique de nature, est à 7. Chez Britten, c'est 2+2+3, et chez Martin 3+2+2.

Un second exemple pourrait être évoqué; il concerne la *Glorification de l'Elue*, à 5 temps, dans le *Sacre du Printemps* de Stravinsky (v. fig. 5). Là, malgré des interprétations contraires, je suis persuadé, avec Ansermet et contre

³⁹ Cf. SZABÓ, *op. cit.*, p. 437.

⁴⁰ VI, X, 26, p. 419.

⁴¹ III, VI, 14, p. 191.

⁴² IV, IX, 10, p. 239.

⁴³ Dictionnaire de musique, s.v. *Mesure*, Pléiade V, p. 893.

Stravinsky, que la mesure à 5 s'y sépare en un 3+2, le dernier temps du premier groupe (le 3ème) servant de levée pour le dernier groupe de deux.

Mais dans ce même *Sacre du Printemps*, il se passe une autre chose très curieuse, qui aurait ravi Augustin. Stravinsky en effet, pour marquer le chaos du printemps, a voulu répéter longuement, pour ainsi dire «hors toute mesure», le même accord. Il l'a répété 11 fois, dans une mesure à 11/4, unique à mon avis dans l'histoire de la musique. Or 11 est le nombre premier suivant immédiatement les nombres 5 et 7, dont je viens de parler.

2) *La battue et le problème du «posé-levé» (arsis-thesis).*

Chose curieuse aussi, le Maître, dans le *De musica*, en récitant les vers, bat la mesure. Et Augustin insiste presque lourdement sur cette nécessité, qui paraîtrait, à notre poésie, tout à fait incongrue. «Fais donc attention, s'adresse le Maître à l'élève: que ton oreille soit toute au son, mais que ton regard reste attaché à la mesure; il ne faut pas seulement entendre les sonorités, mais encore voir la main qui bat la mesure, en même temps qu'on observe de près les temps du levé et du posé»⁴⁴. Et juste auparavant Augustin avait précisé: «Le dactyle, l'anapeste et le spondée n'ont pas seulement même valeur de temps, mais aussi même battement»⁴⁵.

Il faut souligner ici le fait que le premier temps battu est toujours pour Augustin un levé: «En battant la mesure la main s'élève, puis s'abaisse»⁴⁶. Et c'est ce double mouvement qui engendre la symétrie: «Les deux parties du levé et du posé se correspondent avec une harmonieuse symétrie»⁴⁷. Cette symétrie naît donc de la régularité dans l'alternance des levés et des posés; une telle alternance n'a rien de mécanique: elle correspond davantage aux mouvements cardiaques (systole/diastole), ou au battement du pouls, ou encore à la respiration. Au fond, on ne peut jamais battre régulièrement des mesures à 5 ou à 7. C'est ce qui justifie, pour Augustin, l'éviction de tels rythmes.

Toutefois Augustin n'est pas trop rigoureux de ce point de vue. Dans un passage difficile⁴⁸ il semble admettre que des pieds différents peuvent s'allier sous la même battue: c'est un peu ce que nous admettons en musique quand aux deux croches battues par la noire s'en substituent trois (le triolet). De même, Augustin admet qu'un silence peut remplacer un temps absent, davantage, qu'il doit s'insérer dans la *dictio*⁴⁹. Pour nous aussi les silences font partie de notre musique, et en général nous aussi les mesurons.

⁴⁴ II, XIII, 24, p. 145.

⁴⁵ II, XI, 20, p. 137.

⁴⁶ II, X, 18, p. 133.

⁴⁷ V, II, 2, p. 297.

⁴⁸ II, XII, 22, pp., 141-143.

⁴⁹ III, VII, 16, pp. 195-197.

Mais il reste que tout rythme demeure pour Augustin engendré par le battement. Il écrit: «Je vois qu'il faut en appeler au battement. S'il y a un temps au levé et deux au posé, [...] ou deux au levé et un au posé, on dira que c'est le rythme du tribraque»⁵⁰. Un cas intéressant, qui n'occupe pas Augustin mais retient mon attention, est celui où le posé est à lui-même son propre levé, pour mieux avancer vers un nouveau posé. En exemple un fragment du *finale* de la *IV^{ème}* de Brahms (v. fig. 6), où d'ordinaire on fait entendre 12 posés l'un à côté de l'autre, mais où Ansermet transforme au moins les 8 premiers posés en levés. La partition porte l'indication *marcato*, qui veut dire «en marquant le pas», mais il est deux manières de le faire: par des posés ou par des levés.

3) Le cas de l'amphibraque

Ce cas retient longuement l'attention d'Augustin, car le pied dit «amphibraque» n'est pas symétrique: il se compose d'une brève plus une longue plus une brève. Augustin estime que ce pied ne peut pas être mêlé aux autres: il écrit en effet que tous les pieds «s'unissent amicalement grâce à la fois aux mêmes temps et au même battement de mesure, sauf l'amphibraque qui, lui, ne peut d'aucune façon être intégré; l'égalité des temps ne peut pas l'aider face au désaccord qui est sien entre la division et le battement»⁵¹. Ainsi, conclut-il, «nous avons raison d'exclure l'amphibraque de toute union avec les nombres»⁵². L'amphibraque, dans notre musique, correspondrait à la syncope, qui enjambe une barre de mesure, en créant une inégalité dans la symétrie. Augustin le savait déjà: Tous les pieds qui ont même valeur de temps et même battement «peuvent justement et sans nuire à l'égalité se mélanger entre eux, sauf l'amphibraque»⁵³.

A l'état presque pur, je connais une oeuvre qui utilise sciemment l'amphibraque proscrit par Augustin: c'est le début du *Concertino* pour piano d'Arthur Honegger (v. fig. 7). Son amphibraque n'a rien de syncopé; à remarquer toutefois qu'entre les deux brèves, il pose non pas une seule longue, mais trois longues. Il remplace donc la longue de l'amphibraque par ce que la prosodie latine appelle un *molosse*, dénomination qui me ravit. Comparons ainsi entre eux les trois mètres:

amphibraque = ◡ - ◡
 molosse = - - -
 Honegger = ◡ - - - ◡

(Remarquons que la phrase qui suit, chez Honegger est régulière, binaire: ◡ ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ ◡).

⁵⁰ III, IV, 7, p. 175.

⁵¹ II, XIV, 26, pp. 149-151; trad. modifiée.

⁵² III, IV, 8, p. 177.

⁵³ II, XI, 20, p. 137.

4) *Le silence*

Augustin fait remarquer, ce qui est connu, que la dernière syllabe d'un vers peut être soit brève, soit longue, à volonté. Etant brève, elle est au fond, selon le mètre, suivie d'un silence qui s'ajoute à la brève et la rend longue; «une syllabe brève suivie d'un silence est prise pour une longue», écrit Augustin⁵⁴: c'est un peu ce que font les «muettes» en fin des alexandrins français. Or, pour Augustin, de tels silences sont nécessaires pour conserver le rythme: «Tu comprends déjà [...] la nécessité d'un tel silence, car il faut qu'à la reprise le battement ne cloche pas»⁵⁵. Ces silences finaux ont surtout pour effet d'allonger la cadence finale; remarquons que cet effet de ralentissement final se trouve déjà dans les vers dit spondaïques, chez Homère ou chez Virgile. Un même effet est créé par ce que Brahms fera de ses cadences plagales, si fréquentes, si poétiques, et remplies de mystère.

Nous, dans notre musique, nous pouvons poser un silence au début du mètre: le cas bien connu est celui du début de la *Vème* de Beethoven. Mais tout le problème est de savoir, dans l'interprétation, faire sentir ce demi-soupir initial. Car Augustin fait remarquer que «le silence ne peut avoir plus de quatre temps [une pause en notre langage de musiciens] ni moins d'un temps»⁵⁶. Voilà qui obligerait aujourd'hui à battre à 3 les trois premières croches de la *Vème symphonie*, en «oubliant» le demi-soupir qui les précède, ce qu'aucun chef d'orchestre, à ma connaissance, ne fait. Car le «battement» y est à deux, mais le demi soupir initial ne vaut qu'un demi temps. Ce que refuserait Augustin. Mais par ailleurs Augustin admet aussi que «dans les rythmes il peut arriver de commencer par un pied incomplet»⁵⁷.

5) *Conclusion: Egalité et Symétrie*

Dans son examen⁵⁸ du vers dit «héroïque» (chez Virgile), Augustin remarque que la symétrie des deux membres du vers est rompue par la césure; il y a donc inégalité des pieds respectifs de chaque hémistiche. Or pour lui ce n'est pas l'égalité numérique qui fait la symétrie, laquelle peut s'accommoder d'inégalités minimales. Augustin rejoint ici une remarque d'Hermann Weyl⁵⁹, selon laquelle la symétrie parfaite exige des «ruptures», des asymétries partielles qui la font valoir dans son ensemble.

Augustin remarque de plus que les vers ne sont pas toujours «convertibles» (le second hémistiche prenant la place du premier). Il s'en prend à l'étymologie douteuse des mots «prose» (*prorsus* = toujours en avant), et «vers» (*versus*: en revenant sur ses pas). La convertibilité rythmique des

⁵⁴ VI, X, 27, p. 421.

⁵⁵ III, VIII, 18, p. 199.

⁵⁶ III, VIII, 18, p. 201.

⁵⁷ V, V, 9, p. 311.

⁵⁸ Il s'agit d'une longue et laborieuse discussion, V, II–VIII, pp. 297–327.

⁵⁹ Cf. Symétrie et mathématique moderne, *op. cit.*, p. 21 et 25.

membres d'une phrase (poétique ou non) définit pour lui la «période» (περίοδος implique l'idée de «revenir sur ses pas»). Or, quand cela arrive en poésie, le vers ainsi obtenu par cette conversion est beaucoup moins beau. «Si l'on osait composer des vers de ce genre, on ferait évidemment une autre espèce de sénaires, mais moins bons que les premiers»⁶⁰. Ce serait le cas pour nous avec le fameux alexandrin de *Bérénice*

«Dans l'orient désert quel devint mon ennui»,
vers, qui deviendrait lui-même ennuyeux, ou pour le moins prosaïque, si l'on permute ses hémistiches. Imaginez en effet un «globetrotter» rentrant d'un périple dans le désert de Gobi, attablé à la terrasse d'un café, et racontant ses souvenirs; affalé sur sa table, il déclarerait: «Représentez-vous quel devint mon ennui dans l'orient désert»!

En musique, remarquons-le, une telle permutation ne peut pas avoir lieu. Les deux membres d'une sonate de Scarlatti, par exemple, ou ceux de l'une ou l'autre des danses d'une Partita ou d'une Suite, ou encore d'une Sonate classique, sont orientés tonalement: le premier monte de la Tonique à la Dominante, le second redescend de la Dominante à la Tonique, ce qui interdit la permutation.

L'inégalité en art n'est donc pas à répudier; et il ne faut pas confondre symétrie et égalité. Augustin le laisse entendre clairement: «Les membres d'un vers [...] égaleront à peu près les nombres les plus proches ... »⁶¹. Ailleurs⁶², Augustin va jusqu'à intégrer dans l'harmonie les nombres 5 et 7; il les relie aux séquences canoniques de 3 et de 4; et il le fait, assez curieusement, en appliquant à sa métrique la règle platonicienne qui rend commensurables le côté et la diagonale d'un carré, à savoir en élevant au carré les deux longueurs respectives. Ainsi pour Augustin, le fait que $4^2+3^2=5^2$ justifie les 7 pieds de l'hémistiche fameux: *Arma virumque cano* de Virgile. Ainsi la rupture de la stricte égalité sert la cause de la symétrie et de l'harmonie. «Quel charme peut mieux satisfaire l'oreille que l'agrément de la variété dans le cadre maintenu de l'égalité?»⁶³ Au fond il s'agit pour Augustin toujours «de réaliser la symétrie dans l'inégalité»⁶⁴.

J'en arrive à ma conclusion finale, où j'entends prendre du recul. Augustin en effet m'y engage: «Nul ne pourrait goûter la beauté d'un édifice dont il serait lui-même une partie: le soldat non plus ne peut contempler l'ordre de toute l'armée»⁶⁵. Je dois en effet répondre à la question: que vient faire Dieu dans tout cela? J'ai tenté de préciser ce qu'a été la «musique de la poésie»

⁶⁰ V, XI, 23, p. 339.

⁶¹ V, IV, 8, pp. 309 [c'est moi qui souligne].

⁶² V, XII, 26, pp. 345-347.

⁶³ II, IX, 16, p. 131.

⁶⁴ V, XII, 25, 341, Le texte latin est plus clair: «Membrorum parilitas [...] rationibus geometriae probabitur.»

⁶⁵ VI, XI, 30, p. 425.

pour Augustin, selon les cinq premiers livres de son traité. Alors, selon toute vraisemblance, Augustin n'était pas encore «converti». Et je l'ai suivi dans son athéisme. Mais le VIème livre du *De musica* atteste sa conversion. J'aimerais donc dire, selon cette nouvelle vision, que je fais mienne pour mieux suivre le chemin d'Augustin, ce que peuvent être devenus, dans l'ordre, pour lui comme pour nous, toute musique, tout artiste porteur d'une âme (car «l'art n'est pas autre chose qu'une disposition de l'âme de l'artiste»⁶⁶), et me demander pour finir quel est le Dieu d'Augustin – le Dieu de la musique.

La musique d'abord. Elle ne se réduit pas aux sonorités qu'elle produit. Car ce faisant, vous transformeriez la vraie musique en l'objet d'un plaisir purement sonore et nullement spirituel, et vous proposeriez ces objets inertes à la voracité de purs théoriciens. Platon déjà le disait. En musique, disait-il en substance, il ne faut jamais faire comme ces apprentis astronomes qui s'extasiaient béatement devant la figure étoilée du Ciel, mais il faut rechercher les lois numériques qui fixent les régularités de la chose même. Or, dis-je de mon côté, devant la musique ainsi réduite à ses seules sonorités, il en existe tellement de ces théoriciens qui, armés de leurs synthétiseurs cherchent, dans un intervalle simple, le petit *komma* ou le minuscule *limma*, ou le *schruti*, dont ils aimeraient faire la mesure de toute musique. Mais alors, écrit Platon, «ils tracassent les cordes, ils forcent sur les chevilles, ils accusent les coups d'archet». Toutes ces subtilités – et j'ai cité Platon textuellement⁶⁷ – ne sont que subtilités sonores: elles ne sont pas la musique, car celle-ci ne dépend pas des sonorités. La musique naît du caractère même de l'âme (de l'*ethos* de la *psyche*), caractère fait (sans niaiserie) de cette simplicité du coeur propre au beau et au bon.

Augustin est très platonicien à cet égard. Il se méfie autant des instrumentistes et des acteurs de théâtre – les «histrions», comme il les appelle – que des purs théoriciens du sonore. C'est que la tête et les doigts, séparément ou ensemble, ne font pas la même chose que le coeur.

Les théoriciens pensent abstraitement, alors que, dit Augustin, les règles théoriques ne sont que le fruit de la tradition historique. «La connaissance de ces faits [les règles bien définies par leurs inventeurs et leurs théoriciens] est affaire non point d'art, mais de tradition historique: c'est une question de foi plutôt que de science»⁶⁸. Il faut relever ici que la «foi» chez Augustin ne renvoie pas au seul domaine religieux; elle s'applique aussi aux données des sens, aux contenus historiques, etc.

Mais de leur côté, nous dit-il aussi, les instrumentistes jouent toujours faux, ce qui ne leur est pas imputable, car une harmonie rendue «sensible» ne correspond jamais à l'harmonie réelle. «... La vraie égalité, tu ne la trou-

⁶⁶ VI, XII, 35, p. 435.

⁶⁷ *Resp.* 400 d.

⁶⁸ IV, XVI, 30, pp. 275–277.

veras jamais dans les harmonies sensibles [...], tu n'oseras jamais déclarer «égales» des formes corporelles ou des intervalles de temps ... »⁶⁹.

Par compensation, les instrumentistes se veulent virtuoses. Or «nous leur refusons la science et ne leur reconnaissons aucunement la possession de la musique, science de la modulation»⁷⁰. Et un peu plus loin, il s'écrie: «Il faut attribuer l'agilité plus ou moins grande de leurs doigts à l'habitude, non pas à la science»⁷¹. Davantage, acteurs de théâtre ou instrumentistes sont avides de succès: mais, demande Augustin, «les applaudissements du peuple et tous les prix du théâtre ne rentrent-ils pas pour toi dans le domaine du hasard et ne dépendent-ils pas du jugement des ignorants?»⁷² Les histrions sont avides d'argent et de gloire: «Il n'y a pas d'histrion qui ne se fixe nettement l'argent ou la gloire comme but de sa profession»⁷³. Et surtout, en général les instrumentistes enseignent mal la musique: «Je ne soutiens pas, concède Augustin, que les joueurs d'instruments manquent tous de science: je dis qu'ils ne l'ont pas tous»⁷⁴. Quant aux citharistes et aux flûtistes, ils travaillent leurs instruments, mais ne s'occupent guère de ce qui est en dehors d'eux⁷⁵. Catégoriquement Augustin affirme: «Les joueurs de flûte et de cithare ne possèdent pas cette science [de la musique]»⁷⁶. Juste après il corrige un peu l'intransigeance de son jugement, car les musiciens qui possèdent cette science sont un peu comme «ces médecins très instruits [qui] se laissent surpasser dans les opérations et dans toute sorte de pansements par de moins savants qu'eux, car cela exige le travail de la main et du fer; on appelle chirurgie cette branche de la médecine ... »⁷⁷.

Ainsi la musique n'est pour Augustin ni un ensemble de règles théoriques, ni une simple pratique des doigts ou des lèvres. Elle est un exercice spirituel. (J'emprunte ici cette notion stoïcienne à Pierre Hadot⁷⁸.) Pour Augustin il s'agit en musique de bien «moduler», c'est-à-dire de respecter la «mesure» (*modus*), en recherchant dans l'oeuvre son mouvement global, ou, dirions-nous dans notre langage moderne, son unité rythmique. En effet «la modulation règle les mouvements recherchés pour eux-mêmes»⁷⁹. Et alors,

⁶⁹ VI, XII, 34, p. 433.

⁷⁰ I, IV, 8, p. 43.

⁷¹ I, IV, 9, p. 43.

⁷² I, VI, 11, p. 51.

⁷³ I, VI, 12, p. 53.

⁷⁴ I, IV, 7, p. 41.

⁷⁵ Cela se laisse vérifier aujourd'hui lors de conversations avec des musiciens d'orchestre.

⁷⁶ I, IV, 7, p. 39.

⁷⁷ I, V, 9, p. 47.

⁷⁸ Exercices spirituels et philosophie antique. Paris, Etudes augustiniennes, 1987.

⁷⁹ I, II, 3, p. 29.

ainsi recherché pour lui-même, le mouvement de la musique plaît par lui-même; Augustin l'affirme explicitement: «Les mouvements recherchés pour eux-mêmes plaisent par conséquent par eux-mêmes»⁸⁰. Plus loin il précise: «Les mouvements [...] bien mesurés [...] se prennent eux-mêmes comme but de leur beauté et de leur charme»⁸¹ (c'est presque du Kant ...). Et si ces mouvements trouvent leur source en Dieu, source de toute harmonie, alors Dieu est «suave», et «l'amour des choses temporelles ne serait pas vaincu sans la suavité des choses éternelles»⁸². Augustin se réfère ici à 1 Pierre 2,3: ὅτι χρηστός ὁ κύριος.

Ajoutons qu'un tel plaisir est fruit de la liberté, sans contrainte, «hors saison», dit Augustin: «Dès que le mouvement plaît [...], il se fait que le nombre et la mesure charment hors saison»⁸³. Et ce plaisir vient toujours «à propos». «Si le mouvement est bon en tant que mesuré, on peut accuser l'artiste de l'employer mal, c'est-à-dire hors de propos. Aussi autre chose est de moduler, autre chose est de moduler bien»⁸⁴. Plus loin il précise: «La bonne modulation appartient [...] à cet art libéral qu'est la musique»⁸⁵. «Modulation», je le répète, signifie «maîtrise de la mesure», maîtrise rythmique.

Mais pour en arriver là, l'instinct ne suffit pas: il y faut la juste connaissance des choses. Pas de naturisme benêt chez Augustin; le rossignol n'est pas critère. «Ne juges-tu pas semblables au rossignol tous ceux qu'une sorte d'instinct pousse à bien chanter, c'est-à-dire en mesure, d'une voix agréable, et dont pourtant on n'obtient aucune réponse quand on les interroge sur les nombres eux-mêmes et sur les intervalles des sons?»⁸⁶

La musique est donc un art qui n'est pas d'imitation: «L'art n'est pas imitation»⁸⁷. Il ne s'y agit nullement de se souvenir de ce qu'on a entendu et de le restituer. «Suivre le jugement des sens, confier à la mémoire ce qui leur agréé et régler ainsi les mouvements du corps en y ajoutant un certain talent d'imitation, ce n'est pas posséder la science»⁸⁸.

Le fond de la musique réside ailleurs, mais où? – elle est très belle, et très profonde, la réponse qu'alors propose l'élève: «Est-ce dans l'âme elle-même ou au-dessus de l'âme, je ne sais»⁸⁹.

Venons-en à cette âme du musicien. Dans le contenu de sa doctrine, on l'a vu, Augustin est héritier de Plotin. Mais dans sa doctrine de l'âme, il

⁸⁰ I, III, 3, p. 31.

⁸¹ I, XIII, 28, p. 85.

⁸² VI, XVI, 52, p. 465.

⁸³ I, III, 4, p. 31.

⁸⁴ I, III, 4, p. 31.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁶ I, IV, 5, pp. 33–35.

⁸⁷ I, IV, 6, p. 37.

⁸⁸ I, IV, 8, p. 43. Cf. aussi I, VI, 10, *ad fin.*, p. 49.

⁸⁹ VI, XII, 34, p. 433.

hérîte aussi du stoïcisme, ce qui le distancie de Platon. Du stoïcisme il a acquis la notion de conscience (*συνείδησις*) et la notion de volonté, deux notions qui définissent en propre la personne humaine dans son autonomie. Cette autonomie est donc, chez Augustin, d'abord d'origine stoïcienne; et à cet égard il diverge de Plotin sur un point important. Pour Plotin, l'âme acquiert «son rang» dans la mesure où elle se lie aux objets (intelligibles) qu'elle connaît, de bas en haut. Pour Augustin en revanche, l'âme, créée par Dieu, est d'emblée elle-même, dans son autonomie, indépendamment de ce qu'elle connaît; elle pourrait ne rien connaître du tout sans rien perdre de son autonomie: *si fallor sum*. Il lui suffit de tenir fermement sa liaison à Dieu.

Le rapport à l'absolu chez Augustin est alors modifié par rapport à Platon. Pour ce dernier, l'absolu était donné tout fait, et l'homme n'avait qu'à gravir l'échelle qui y conduit. Pour les Stoïciens, pour Plotin, et aussi pour saint Paul (et par conséquent pour Augustin), l'homme doit commencer par prendre conscience de sa propre situation: «L'âme se reconnaît changeante»⁹⁰; et si l'âme, c'est-à-dire ce que chacun de nous est en réalité, change tout le temps, alors «l'âme par elle-même n'est rien»⁹¹. Il faut donc qu'elle «demeure à son rang», car alors «elle possède un bien tout intérieur.» Entre l'inférieur et le supérieur «tenons [donc] notre rang, ordonne-t-il»⁹².

Ainsi l'homme doit se définir lui-même comme un être hésitant qui se cherche, sans cesse tenté de descendre, mais aussi incliné à monter.

Tenté de descendre, car «ce qui souille l'âme [...], c'est l'amour de la beauté inférieure; [...] alors l'âme déchoit de son propre rang»⁹³. Remarquons en passant que Dieu, pour Augustin, «ne condamne aucune beauté»⁹⁴; car «des harmonies peuvent être de moins en moins belles, mais elles ne peuvent manquer tout à fait de beauté»⁹⁵. Ansermet disait de même que les mathématiques sont toujours vraies, et la musique toujours belle; sinon ce ne sont pas des mathématiques, et ce n'est pas de la musique. Pour Augustin, les créatures et les oeuvres créées sont toujours bonnes: il va ainsi jusqu'à justifier l'adultère. «L'adultère en tant qu'adultère est une mauvaise action; or souvent l'adultère donne naissance à un homme; en d'autres termes, de la mauvaise action de l'homme vient l'oeuvre bonne de Dieu»⁹⁶. Remarquons aussi que l'inférieur (le mauvais, le laid) n'ont, pour Augustin comme pour Plotin, aucune efficace sur le supérieur⁹⁷: rien de manichéen ni chez Plotin ni chez Augustin.

⁹⁰ VI, XIII, 37, p. 441.

⁹¹ VI, XIII, 40, p. 447.

⁹² VI, XI, 29, p. 423.

⁹³ VI, XIV, 46, p. 455.

⁹⁴ VI, XVII, 56, p. 471.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ VI, XI, 30, p. 427.

⁹⁷ Cf. note 79, p. 518.

Tenté de descendre, mais incliné à monter: «L'âme doit être dirigée par le supérieur et diriger l'inférieur»⁹⁸. Tentation vers le bas et inclination vers le haut sont certainement chez Augustin d'origine platonicienne. Mais chez Augustin, l'âme s'ancre d'abord en elle-même (avec l'aide de Dieu), consciente qu'elle est de sa corruption due à la «chute». Ainsi l'âme humaine, autant du reste pour Plotin que pour Augustin, est une instance active: elle n'obéit pas (ou ne désobéit pas), comme chez Platon, à la «loi» impersonnelle du meilleur, mais la cherche en toute autonomie, en suivant la volonté de Dieu parce que l'âme a décidé (c'est la conversion) de lui obéir.

Par ailleurs, chez les Stoïciens, la conscience s'ouvrait à l'extraversion pour aller chercher, en toute fraternité mais au dehors de soi, les autres. Pour Augustin l'âme s'élançait d'abord vers Dieu, qui nous effleure par sa grâce – grâce qui fait même davantage que nous effleurer: elle «guérit» de la corruption, «redresse» notre volonté «courbée» par le péché. Toutefois autrui pour les Stoïciens, c'étaient les autres que moi, et ils ne dépendaient pas de moi. Autrui pour Augustin, c'est d'abord Dieu, et je dépends de lui. L'homme pour Augustin jouit donc de l'autonomie et de la liberté: il a été créé libre pour demeurer libre sur terre, et il a été créé libre par un Dieu qui est liberté.

Enfin, pour Augustin (et c'est vrai de Plotin aussi), monter vers Dieu signifie autant s'intensifier soi-même que s'élever au-dessus de soi. Davenson résume assez bien ce point, que par ailleurs il teinte à l'excès de mysticisme, mais qui deviendra fondamental chez Goethe: «Toute notre doctrine, écrit Davenson⁹⁹, tient en effet en ces quelques mots: se mouvoir, par la musique, au-dedans de nous-mêmes à la rencontre de Dieu: *sese intus ad Deum movere*.» Tel est le devoir de l'âme. Mais en vérité, Augustin ne pense pas que «la musique conduise à Dieu»; il serait plutôt d'avis qu'on ne se meut dans la musique qu'avec l'aide de Dieu. C'est que «les rythmes découlent d'une puissance intérieure et supérieure»¹⁰⁰. Une puissance «intérieure», il s'agit donc de regarder en soi: car «... agir, c'est agir dans son intérieur»¹⁰¹; ainsi «l'âme possède un bien tout intérieur»¹⁰². A l'opposé, «se répandre à l'extérieur, c'est s'enfler d'orgueil»¹⁰³. Or l'orgueil est péché.

Regarder au-dedans de soi, c'est viser sa propre unité: pour Augustin comme pour Plotin, «aucune nature ne manque, pour être ce qu'elle est, de tendre vers l'unité»¹⁰⁴; regarder hors de soi, ce ne peut être pour Augustin que tourner le dos au monde et monter, pour chercher en soi l'unité de la

⁹⁸ VI, V, 13, p. 387.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁰ VI, II, 2, p. 361.

¹⁰¹ VI, XII, 35, p. 437.

¹⁰² VI, XIII, 40, p. 447.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ VI, XVII, 56, p. 471.

musique selon ses nombres dressés en forme de pyramide. Et alors mon unité intérieure et l'unité de la musique ne font plus qu'une seule unité: car la musique, précise Davenson¹⁰⁵, n'est rien sans sa relation aux hommes; l'élévation y est intensification de soi, et toute intensification élève.

Pour le dire en passant, on se trouve ici à deux doigts de la *Steigerung* de Goethe. Comme Goethe, du reste, Augustin défend la valeur du «crépuscule»: «Nous nous détournons d'un éclat excessif et nous refusons de considérer ce qui est trop obscur»¹⁰⁶. Et avant Goethe (mais avec Plotin), il a affirmé qu'il y a «dans les yeux un principe lumineux»¹⁰⁷; Plotin de son côté avait affirmé que «le regard est un rayon lumineux qui émane de l'oeil»¹⁰⁸. Euclide, de son côté, a dit la même chose.

Un mot encore sur cette intensification de soi qui est élévation. Prenons-y garde en effet: malgré un aspect «mystique» (sur lequel insiste trop à mes yeux Davenson), il n'y a pas trace d'«angélisme» chez Augustin. Pour lui, ce qui se passe dans l'âme est certainement «meilleur que le corps»; mais autant l'âme est meilleure que le corps, autant «la vérité dans le corps vaut mieux que la fausseté dans l'âme.» Il reste néanmoins que le vrai dans l'âme «est meilleur en tant que vrai, et non pas en tant qu'il se passe dans le corps»¹⁰⁹.

Si donc il y a intensification, c'est surtout parce que tout le passé vécu demeure présent, et anticipe sur le futur attendu. Le temps avec Augustin cesse donc d'être, comme chez Platon¹¹⁰, «l'image mobile de l'éternité»; il cesse d'être image et devient une réalité temporelle vécue¹¹¹, un peu comme chez Bergson. Or, si la temporalité entraîne une intensification de soi, c'est qu'elle nous pousse vers ce qui est au-dessus de nous, vers le Verbe de Dieu. Dieu en effet s'est révélé aux hommes par Jésus-Christ; mais son Verbe est une réalité qui se révèle aussi en illuminant la raison humaine. Il faut prendre garde ici que le Verbe de Dieu n'est pas une armoire dans laquelle seraient dissimulées des «essences»; il est la réalité même de Dieu, substance et non pas essence: θεὸς ἦν ὁ λόγος¹¹². La «Parole» de Dieu, c'est donc Dieu en réalité.

D'autre part il faut faire attention au contenu de ce qu'Augustin nomme «illumination»: rien de mystique sous cette notion. Au fond, de même que le soleil permet à l'oeil de voir les objets qui sont autour de lui, de même la

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁶ VI, XIII, 38, p. 443.

¹⁰⁷ VI, V, 10, p. 383.

¹⁰⁸ *Enn.* VI, V, 2.

¹⁰⁹ VI, IV, 7, p. 375.

¹¹⁰ *Timée*, 37 d.

¹¹¹ Cf. sur la temporalité augustinienne: J.-Claude PIGUET, *Philosophie et Musique*, *op. cit.*, I, 3.

¹¹² Jean 1,1.

lumière qu'est Dieu nous permet de voir (θεωρία) les vérités éternelles. Ce faisant, nous ne voyons pas Dieu lui-même, ni ne voyons «en Dieu» (comme chez Malebranche), et ce n'est pas non plus Dieu qui, tel un intellect agent, aurait insufflé dans notre âme de telles vérités; sa grâce ne fait qu'ouvrir les yeux de notre âme – de notre *ratio*.

Et dès lors cette raison devient forte et surtout autonome, ce qu'elle n'était guère dans le platonisme. Émile Bréhier à ce sujet consigne, dans son *Histoire de la philosophie*¹¹³, une remarque importante. Car le Verbe de Dieu chez Augustin se distingue du monde intelligible de Platon sur un point au moins. Platon tient les Idées pour des réalités qui coïncident absolument avec leurs essences. Chez Augustin en revanche, les réalités sont données comme des «choses réelles» dont seuls les prédicats essentiels sont révélés au commun des hommes, par illumination; mais ce sont les hommes qui attribuent les prédicats. (On n'est pas loin des «notions communes» propres aux Stoïciens.) Chez Platon, donc, les essences étaient éternelles et demandaient à être imitées; chez Augustin, en revanche, si Dieu et ses vérités (son Verbe) sont éternels, c'est notre raison (la *ratio superior*) qui attribue ces vérités aux choses. Voilà qui renforce chez Augustin le pouvoir et l'autonomie de la personne humaine.

Finalement, s'intensifier et s'élever, c'est se recréer, se faire mieux être, devenir ce qu'on est, dira Goethe¹¹⁴. Dans cette conjonction temporelle du passé et du futur dans la présence de l'instant, chacun touche comme un petit bout de l'éternité qui lui est promise. Or c'est aussi la vision de l'harmonie du monde qui nous conduit à ce «toucher», car elle nous mène au Verbe de Dieu. Je dis ici «toucher»: c'est le mot propre, malgré son aspect très «corporel», car «ces harmonies, l'âme ne les reçoit pas des corps; elle les imprime plutôt elle-même aux corps après les avoir reçues du Dieu souverain»¹¹⁵. Et je dis bien la «vision», vision tout intérieure, car «après avoir posé des questions, il faut se tourner intérieurement vers Dieu pour comprendre l'immuable vérité ... »¹¹⁶.

Une telle vision s'oppose donc chez Augustin à la connaissance strictement intellectuelle. Il est vrai que *Scientia* chez Augustin peut signifier «connaissance discursive» ou analytique, intellectuelle ou scientifique en notre sens. Mais quand il affirme que la musique doit être objet de «science», il rapproche *Scientia* de la *ratio superior*, de la *sapientia*, et finalement de la θεωρία platonicienne.

¹¹³ T. I, 2, p. 515.

¹¹⁴ L'origine de cette formule (que je n'ai pas retrouvée chez Goethe) se laisse lire chez Pindare, 2e *Pythique*, v. 72: γένοι οἶος ἔσσι. Il se trouve bien après ces mots un μαθῶν dont l'interprétation demeure délicate...

¹¹⁵ VI, IV, 7, p. 377.

¹¹⁶ XII, XIII, 36, p. 439.

Dans la perspective paulinienne (dont Augustin hérite) Dieu, en effet, met en échec la connaissance menée sur la seule base de l'entendement humain. «Veillez à ce que nul de vous se prenne au piège de la philosophie ... », s'écrie saint Paul¹¹⁷. On ne peut donc pas «connaître» Dieu, on ne pourra que le voir («face à face», dit Paul, mais c'est dans l'eschatologique); et maintenant, en réalité, c'est lui qui nous voit, qui nous «touche». Alors chacun de nous se transforme (transformation interdite, malgré l'«esclave» du *Ménon*, par Platon, au vu de sa division hiérarchique et préformée des êtres humains). Chez Augustin, en revanche, notre âme devient «autre», au contact du Tout Autre.

Mais pour cela, il faut aimer Dieu, et aimer la musique. L'amour de la musique suit l'amour de Dieu – mais la musique conduit-elle à Dieu? «L'âme se tient dans l'ordre en aimant selon toutes ses forces ce qui est au-dessus d'elle»¹¹⁸. Mais Augustin reste dans le doute quand il s'agit de la seule puissance de la musique. D'abord les *Hymnes* qu'il a connus à Milan (ceux d'Ambroise) ne se situaient pas dans la perspective de la musique ni grecque ni latine: ils se chantaient «à la manière orientale»¹¹⁹. Davantage, ce sensuel qu'a toujours été Augustin avait peur des effets purement sensibles que peut avoir la musique chantée (surtout chantée à la manière byzantine) sur l'âme d'un Chrétien. «Quand je suis plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence»¹²⁰, dit-il. Augustin est donc à l'origine du débat médiéval plus que séculaire qui opposera, jusqu'à l'époque moderne, le sérieux de la liturgie parlée aux ajouts plus ou moins orgueilleux de la musique chantée¹²¹.

Et enfin Dieu

Que l'on n'aille pas ici s'imaginer qu'Augustin s'élève à Dieu comme par paliers continus, en partant de la profanité poétique pour parvenir à l'Ultime, à la façon gnostique. Non, car il y a le saut stylistique qui sépare le sixième livre des précédents, et surtout il y a le saut existentiel de la conversion. Tout ce que nous avons fait jusqu'ici, déclare Augustin au début de ce VI^e Livre, n'était qu'enfantillage: «... *pueriliter morati sumus*»¹²², enfantillage et frivolité¹²³.

Ce n'est donc pas qu'Augustin cherche à «rejoindre» Dieu avec des moyens humains. Il vaut mieux écouter Dieu, pense-t-il, que le dire. Car le dire serait utiliser des mots, et le penser reviendrait à l'affubler de concepts

¹¹⁷ Col., 2,8.

¹¹⁸ VI, XIV, 46, p. 455. (On reconnaît ici la trace de Platon.)

¹¹⁹ *Conf.*, IX, 7.

¹²⁰ *Ibid.*, X, 33.

¹²¹ Cf. CHAILLEY, Histoire musicale du moyen âge, *op. cit.*, p. 38–40.

¹²² VI, I, 1, p. 357.

¹²³ ... *nugagitas* ... (*ibid.*)

nés de nous. (On remarque en passant qu'Augustin n'est pas étranger à la théologie négative développée chez les Pères grecs et attribuée postérieurement au seul Denys l'Aréopagite.) Or, en matières profanes déjà, Augustin demandait de préférer les idées aux mots, et de ne pas «peiner sur les mots quand l'idée est claire»¹²⁴; il demandait de préférer la réalité aux idées et de «ne pas se tourmenter pour une querelle de mots quand la chose est assez claire»¹²⁵; et il demandait surtout de «distinguer dans le langage ce que distingue la réalité»¹²⁶, et non pas de procéder à l'inverse. A plus forte raison, ces demandes sont valables s'il s'agit de Dieu: «Voilà pourquoi les langages peuvent différer, mais les idées ne le peuvent pas quand elles s'appuient sur la réalité»¹²⁷.

Que je laisse donc maintenant de côté, quant à moi, mots et idées. Je ne veux que me limiter à souligner (très brièvement) la distance, si grande, qui sépare Augustin païen et Augustin chrétien, distance due à sa conversion et qui donne sens à toute sa vie. «Très brièvement», parce qu'Augustin m'y incite: «Délivre-moi, mon Dieu, des longs discours ... »¹²⁸.

Au contraire du Dieu chrétien, le Dieu de Plotin «n'est pas», car l'Un est au-delà de l'Être; impersonnel, il n'agit pas, mais émane; il ne crée rien, il ne parle jamais, condamné à un éternel mutisme. Pour saint Paul en revanche, Dieu n'est même pas un être absolu immobile, car il est une personne, douée de volonté et de liberté: personne vivante qui habite en nous. «Nous possédons Dieu dans notre for intime (*habentes in intimo Deum*)», écrit Augustin¹²⁹. Or cette personne qu'est Dieu dit elle-même ce qu'elle est: elle s'est révélée aux hommes sur le Mont Sinaï, puis en la personne du Fils. C'est un Dieu qui ignore la nécessité païenne et ne connaît que la liberté. Et la personne de Dieu n'est même pas plénitude (comme chez Plotin), apte à se répandre sans rien perdre de sa plénitude: elle est surabondance. En effet il ne faut pas dire seulement «que le Seigneur sera suave au goût (*gustatu suavem*)», mais vois, ô disciple, comment il exalte l'inondation et la surabondance de la source éternelle (*inundatio et affluentia fontis aeterni*)»¹³⁰.

Enfin et surtout, le Dieu de Plotin est l'objet que les hommes doivent aimer, tandis que le Dieu chrétien est Celui qui aime les hommes. Pourquoi alors faudrait-il encore «dire Dieu», quand justement Dieu est indicible, et que «vouloir penser Dieu aboutit au silence»¹³¹. Et quand justement c'est

¹²⁴ III, II, 2, p. 163.

¹²⁵ I, IV, 4, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ III, II, 3, p. 165.

¹²⁸ *De Trin.*, XV, 38, cité par Karl JASPERS, *Les grands philosophes*, Paris, Plon, 1963, p. 329.

¹²⁹ VI, XIV, 48, p. 459.

¹³⁰ VI, XVI, 52, p. 467.

¹³¹ JASPERS sur Augustin, *op. cit.*, p. 322.

Dieu lui-même qui nous parle, même si, en se révélant, il ne nous dit pas tout de Lui (car il reste dans le Dieu d'Augustin quelque chose du *Deus absconditus*). En perspective chrétienne, johannique surtout, ce n'est donc pas le logos qui est divinisé, mais c'est Dieu en personne qui est logos: θεὸς ἦν ὁ λόγος.

Or, si Dieu nous parle, il s'agit de faire silence pour mieux l'écouter. Et alors, si Dieu a créé un monde harmonieux, se taire pour écouter une belle symphonie, c'est aussi entendre vraiment quelque chose, sinon tout, de Dieu.

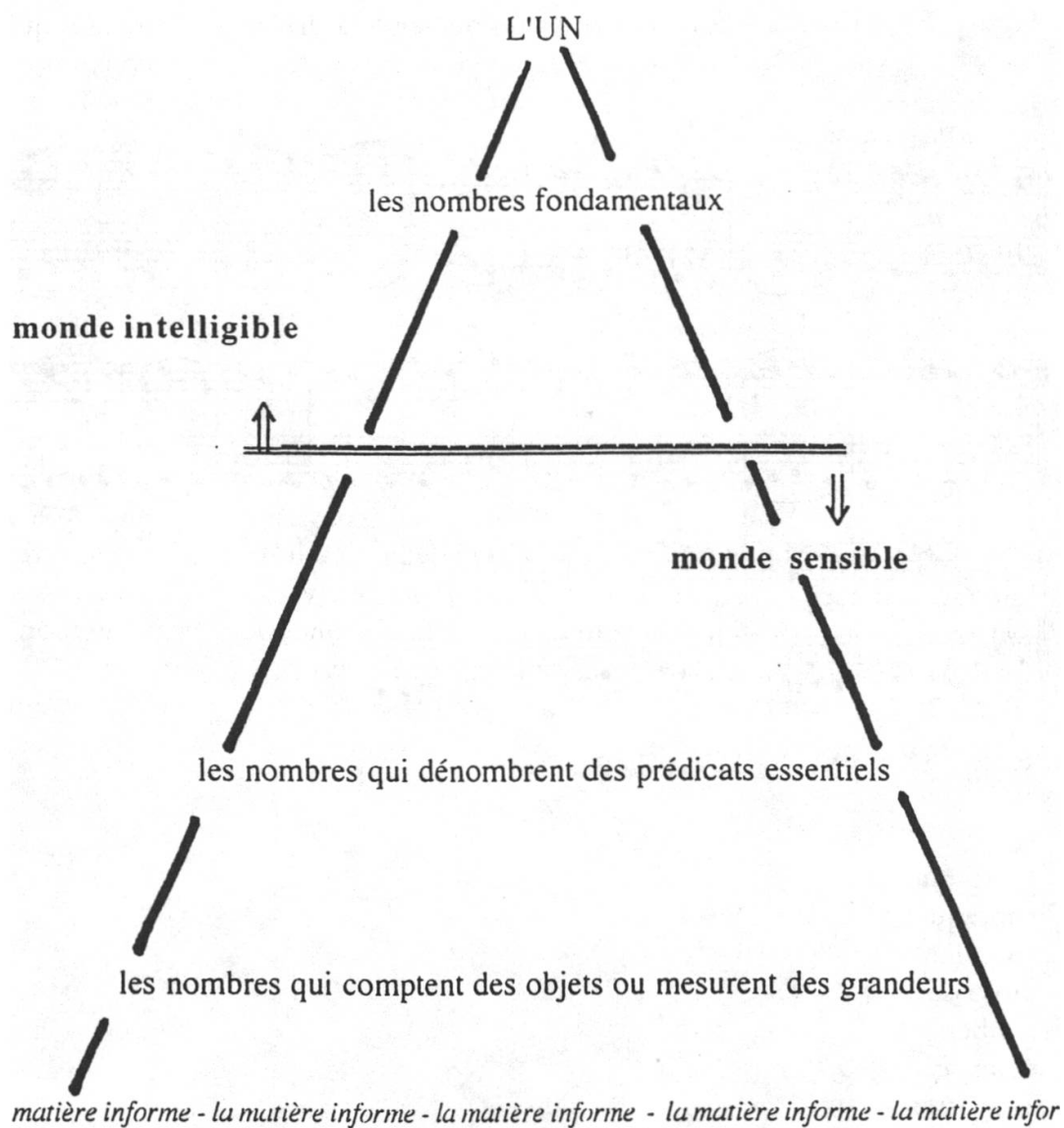


Figure 1: La pyramide des nombres



Figure 2: Quatrième Concert pour piano de Saint-Saëns

Allegro assai. (♩ = 80.)

Figure 3: *Finale* de la IX^{ème} de Beethoven

pyrrhique: ○ ○
 tribraque: ○ ○ ○
 spondée: - -
 molosse: - - -
 iambe: ○ -
 trochée: - ○
 anapeste: ○ ○ -
 dactyle: - ○ ○

Figure 4: Les principaux rythmes antiques

The image displays a musical score for Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*. The top section shows two empty staves, followed by a bass staff with a tempo marking of $(♩ = 120)$ and the instruction *f ben marcato e pesante*. Below this, two systems of piano and bass staves are shown. The first system covers measures 104 and 105, marked *Vivo* with a tempo of $♩ = 144$ and the instruction *sempre f*. The second system continues from measure 104, also marked *Vivo* with $♩ = 144$ and *sempre f*. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with an '8' and a dotted line, possibly indicating a specific articulation or performance instruction.

Figure 5: *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky

This image displays a page of a musical score for the finale of Johannes Brahms' Fourth Symphony. The score is arranged in two systems of staves, with measures 260-270 on the left and 270-280 on the right. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tf.), Trombone (Tb.), Percussion (Pos.), Piano (Pl.), Violin (VI.), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Double Bass (Kb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *marcato*, *cresc.*, *arco*, *pizz.*, *div.*, and *pp.*. There are also performance instructions like *su 2* and *mag.* (marcato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figure 6: *Finale* de la *IVème* de Brahms

The image displays a page of a musical score for the Concertino de Honegger, les 3 mètres. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Flutes (I and II), Hautbois (I and II), Clarinettes (I and II), Bassons (I and II), Cors (I and II), Trompettes (I and II), Trombone (with a handwritten 'Tr. I' above the staff), Piano (with two staves), Violons (I and II), Altos, Violoncelles, and Contrebasse. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score shows several measures of music, with dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando) visible. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figure 7: *Concertino* de Honegger, les 3 mètres