

L'étymologie grecque de la musique
Η ελληνική ετυμολογία της μουσικής

François-Bernard Mâche

RÉSUMÉ : De *Safous Mélé* (1959) à *Alcyone* (2016), trente-deux de mes œuvres ont un titre grec. Je serai heureux, en évoquant ces références, de commenter les différents aspects de mon attachement à la Grèce antique et moderne.

Je remercie vivement toutes les Institutions qui ont permis cette journée : la Société hellénique de musicologie avec Mmes Andriana Soulele, Lorenda Ramou, Anne-Sylvie Barthel-Calvet, M.Nicolas Tzortzis ; le comité scientifique qui comptait également Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Kaiti Romanou, Théodora Psychoyou, sans oublier les partenaires comme l'Institut de recherche de la Sorbonne, l'Institut français d'Athènes, l'Ecole française d'archéologie, ainsi que le Conservatoire d'Athènes pour la table ronde et le concert de clôture.

Plutôt que de le faire en choisissant des repères biographiques et en rappelant ce qui m'a depuis plus d'un demi-siècle fortement attiré vers ce pays et sa culture, je préfère partir de mon catalogue d'œuvres musicales pour montrer ses multiples liens avec la civilisation grecque antique et moderne. Et j'ai observé que dans ce catalogue, qui compte aujourd'hui 126 compositions, un bon tiers des titres ont des origines grecques. Les titres ne sont pas seulement des étiquettes qui guident l'écoute ou indiquent des sources, ils sont aussi, souvent, des marqueurs de l'imaginaire du compositeur, et l'occasion d'en révéler certains aspects.

Je les ai rangés en trois groupes, que je vais parcourir comme autant d'occasions de décrire à la fois mes rapports avec l'hellénisme et mes projets de composition. Une trentaine de titres renvoient, les-uns à des auteurs grecs, d'autres à des figures mythologiques grecques, et plusieurs à la langue grecque. Pour rendre plus claire et plus diverse cette communication, je la partage à égalité entre les commentaires et les extraits sonores de chacune des trente œuvres. Et j'ai limité à environ une minute chacun de ces extraits, pour ne pas abuser de votre temps.

SIX AUTEURS GRECS

Sappho, pour *Safous Mélé* (1959). J'avais 24 ans et j'étais encore à l'Ecole Normale Supérieure lorsque j'ai composé cette cantate sur des vers de Sappho. La poétesse grecque a inspiré jusqu'à aujourd'hui une grande quantité de compositeurs, malheureusement sans commune mesure avec le peu de vers qui lui ont survécu. Mais ces quelques vers brillent encore intensément dans la nuit du temps. La voix d'alto solo est entourée de huit voix féminines solistes, comme Sappho était entourée des jeunes filles qu'elle enseignait pour leur donner la chance d'un beau mariage. Les deux flûtes, les deux hautbois, la harpe et les quatre percussions ont des timbres propres à évoquer aulos, barbitos, lyre, cithare et autres instruments de la Grèce antique. C'est dans cette œuvre que j'ai exploré pour la première fois la métamorphose en musique instrumentale de la phonétique d'un texte. Dans le 4ème mouvement, le texte chanté est aussi transformé en son accompagnement phonème par phonème.

Le titre de *La peau du silence* (1962) traduit un beau vers tiré de *La citerne* de Séféris : Ω ν'απαλύνει ξάφνου στην αφή μας το δέρμα της σιωπής που μας στενεύει (*Oh, que s'attendrisse soudain sous notre toucher la peau du silence qui nous étreint*). J'y voyais une métaphore expressive de toute musique. Ce poème est présent non seulement dans le titre, mais dans tout le mouvement central de l'œuvre, qui l'articule instrumentalement selon divers codes. J'en avais averti l'auteur en lui écrivant à son ambassade londonienne en mai 1962, et je lui disais : "*j'ai pris les sonorités, les accents, les rythmes et les silences de votre poème lu par moi comme les modèles pour une métamorphose musicale fidèle, sans que le texte soit prononcé*". Quelques jours après, il me répondit aimablement que lorsqu'il écrivait *La citerne*, il "*pensait*

beaucoup à certaines musiques françaises et spécialement à celle de Debussy", et qu'il voudrait bien entendre ma composition, "s'il se trouve au concert prévu un être bienveillant qui possède un magnétophone". Malheureusement, Séféris n'eut jamais l'occasion de recevoir un enregistrement, la version définitive pour plus grand orchestre ayant été créée à Strasbourg en décembre 1971, juste trois mois après sa disparition, et la version initiale de 1962 n'ayant été jouée à Tokyo qu'en 1986.

Regmin (Ρηγμίν) en 1980 est le mot par lequel Homère évoque les *brisants*, c'est-à-dire le lieu où les vagues déferlent près du rivage. C'est un essai de *phonographie*, encore un terme de racine grecque, que j'avais inventé au début des années 60 pour désigner un art qui ne manquerait pas de se développer, et qui serait pour l'oreille l'analogie de ce qu'est la photographie pour l'œil. Je l'ai moi-même occasionnellement pratiqué dans les Quatre phonographies de 1980, une commande destinée à animer une exposition sur le thème de l'eau. J'évoquerai tout à l'heure les trois autres phonographies, mais je voudrais livrer une ou deux réflexions au sujet de cette démarche, que Luc Ferrari d'abord, puis beaucoup d'autres, souvent des musiciens amateurs, ont illustrée.

Malgré les analogies qui permettent la comparaison, l'enregistrement des images et celui des sons en vue d'une exploitation artistique offrent une différence essentielle : les photographies livrent d'emblée l'ensemble et les détails, tandis que les phonographies sont liées à une temporalité propre, qui induit une dimension narrative. Comme les formes sonores captées dans la nature sont presque toujours marquées par des évolutions chaotiques ou très lentes, leur emploi artistique nécessite l'intervention d'un montage, c'est-à-dire d'une volonté au service d'une intention. Il s'agit en quelque sorte d'inverser la proposition kantienne pour qui l'art authentique opère comme s'il était une production de la nature. La phonographie vise plutôt à organiser la nature comme si elle était déjà l'esquisse d'une œuvre d'art. Mais contrairement à un certain "quiétisme" béat, si les sons captés ne s'enchaînent pas déjà miraculeusement comme une musique, il est important de ne pas les laisser à leur seul déploiement spontané, de ne pas se décharger de toute responsabilité, en s'en remettant à la patience et à l'imagination de l'auditeur pour en faire des musiques. Et si les enregistrements, quelle qu'en soit la source, ne deviennent pas des musiques, s'ils restent dépourvus de tout au-delà symbolique, ils demeurent dans un autre domaine, documentaire ou illustratif. *Regmin* est entièrement composé d'enregistrements d'une traversée marine dans le golfe Céramique (Κεραμεικός κόλπος).

Pindare avec la rythmique complexe de ses poèmes m'a fourni un modèle pour une partie de *Phénix*, un solo de percussion. Le titre appartient à la légende grecque de l'oiseau immortel qui se régénère dans le feu, mais aussi à la Chine où le *fenghuáng*, l'oiseau mâle-femelle, évoque une autre imagerie. C'est en Chine qu'a été créée l'œuvre en 1982, première œuvre "occidentale" à connaître cette expérience dans un pays qui commençait alors son évolution vers le "socialisme de marché". Les rythmes de deux *Pythiques* de Pindare coexistent avec une longue introduction inspirée des *âlâp* indiens. La référence grecque est donc associée avec celles venues de l'Orient. L'interprète joue à la fois sur 9 toms et sur un vibrapone, ce qui rappelle la dualité du phénix chinois, et suppose une rare virtuosité.

Les *Oracles chaldaïques* désignent depuis la Renaissance ce qui subsiste d'un étrange et superbe poème gnostique écrit vers 170 par Julien le Théurge. Le surnom de chaldaïque est une appellation erronée ; le recueil était grec et non d'origine purement orientale. Il a fourni des fragments chantés ou récités dans *Cassiopée*, une commande pour chœur et deux percussions de 1988.

Simonide de Keos est l'auteur d'une belle berceuse où Danaé, enfermée avec son fils

Persée dans un coffre lancé sur la mer, chante pour endormir le bébé au milieu de la tempête. C'est dans *Perseus*, commande d'État de 2008 pour soprano, clavecin, percussion et cordes, que figure cette berceuse, que Nietzsche appréciait particulièrement.

¥ DIX-NEUF FIGURES DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE

Danaé (1970) est la première œuvre d'un cycle où on peut aussi inscrire *Andromède*, *Cassiopée*, *Medusa* et *Perseus*. En effet tous ces titres se réfèrent à des personnages de la même légende. Deux orientations de l'imaginaire m'ont conduit à adopter ces noms. D'une part il ne s'agit pas de programmes narratifs bien que certains épisodes aient influencé mon écriture, mais d'archétypes. La pluie d'or du soleil fécondant Danaé malgré les murailles de bronze qui l'emprisonnent au bord de la mer était d'abord pour moi une image riche d'un remarquable potentiel sonore. Elle m'a conduit à faire construire 12 damarus, petits tambours tibétains à boules fouettantes, et à les confier aux 12 chanteurs. Mais c'était surtout un symbole spirituel d'une solitude paradoxalement destinée tout de même grâce à l'illumination solaire à procréer Persée, c'est-à-dire le splendide libérateur par excellence, celui qui va fonder plusieurs puissantes dynasties : notamment celle des Perses, et celle d'un autre puissant libérateur, Héraclès et ses Héraclides. L'artiste se console donc de sa fréquente solitude en songeant à ce genre de revanche. Comme tous les grands mythes grecs, celui de Danaé est riche de bien d'autres dimensions : cosmique en tant que mythe solaire, politique avec la destruction des tyrans, mystique grâce à tous les soutiens magiques, et religieuse par l'acceptation de l'inévitable. On peut rêver aux deux trilogies perdues d'Eschyle et de Sophocle qui déployaient sûrement ces dimensions.

Kassandra (1977) porte le nom d'une autre héroïne grecque, qui pour moi peut également être reliée à l'image symbolique de l'artiste, lorsque, comme *Cassandre*, il est condamné à annoncer l'avenir sans qu'on le comprenne. Xenakis a repris ce titre dix ans plus tard, en l'ajoutant à la musique composée pour l'*Orestie*, et la figure de *Cassandre* a fasciné encore bien d'autres artistes. Parmi ses multiples sens, il y a aussi un élément symbolique, celui de l'affrontement Orient-Occident qui est à la racine de la guerre de Troie. Le jury qui en 1977 a choisi cette œuvre pour lui décerner le prix Italia n'a sans doute pas eu ces pensées, mais il a plutôt été intéressé par l'assemblage éminemment radiophonique de sons réalistes et d'une écriture instrumentale. C'est en effet une œuvre où des instruments médiévaux et orientaux ont leur place comme les sons de la nature, et où résonnent des langues incompréhensibles mais musicales. Le grec ancien emprunté à un texte de Platon et chuchoté par moi fait partie de cet usage purement musical du langage, c'est-à-dire d'un sens musical qui se libère des limites de la signification. L'obscurité des prophéties de *Cassandre* est nécessaire pour rappeler que la pensée musicale doit sa polysémie à un statut archaïque. Elle nous suggère que la musique est restée sans doute plus proche que son dérivé le langage d'une communication sonore primitive encore indifférenciée, où l'émotion l'emportait sur la signification précise.

Andromède (1979) rassemble 163 musiciens plus un chef, avec notamment 3 pianos, un petit chœur de 12 solistes et un grand chœur de 60 chanteurs. Je n'ai eu la chance de l'entendre qu'une seule fois. C'est la mer et l'Afrique qui ont orienté mon imagination. On oublie parfois que depuis Homère ce sont deux composantes fondamentales de l'imaginaire grec. L'histoire commence en effet en Ethiopie, c'est-à-dire en Afrique Noire où séjourne le dieu de la mer, Poséidon, honoré par les indigènes, qui ne savent pas que la mer est un milieu essentiellement dangereux. *Andromède* enchaînée sur son écueil au large de Jaffa le sait bien, elle. Heureusement *Persée* chevauchant *Pégase* va la délivrer du monstre qui la menace. D'autres données du mythe ont parfois orienté mon écriture. Les trois Vieilles (les Grées) à qui *Persée* extorque une révélation, les trois talismans remis par *Hermès*, les trois

Gorgones Méduse, Euryale et Sthénô (Mentale, Océane, Puissante) ont contribué à mon choix de trois pianos, qui permettent une écriture plus riche dès les premières mesures, mais qui occupent un espace difficile à partager avec les 72 choristes et les 91 musiciens. La pluie d'or de Danaé est incarnée par d'autres moyens que les petits damarus que manipulent les chanteurs de *Danaé*.

Phonographies de l'eau (1980). J'ai déjà évoqué la première œuvre, *Regmin* (Ρηγμίν), de ce recueil. La deuxième, *Ianassa* (La dame mauve), est une des 50 ou 77 Néréides, que j'ai associée à la pluie dans ce recueil. La troisième, *Proteus*, incarne les aspects mobiles et mystérieux, "protéiformes", des eaux, et comme il se change en n'importe quel être, je l'ai associé aux amphibiens, en utilisant l'Upic à l'envers, comme un échantillonneur, une machine qui n'existait pas encore, et que j'attendais avec impatience ; la dernière phonographie est *Spéiô*, une Néréide des grottes marines, déjà connue d'Homère, tout comme Ianassa. J'ai fait les enregistrements qu'on entend dans cette œuvre dans son domaine, à Amorgos. J'ai aussi utilisé certains de ces enregistrements dans l'œuvre du même titre, dont je parlerai tout à l'heure.

Hypérion (Ἵπερίων) (1981) est un Titan, fils de la Terre et du Ciel, père du Soleil, de la Lune et de l'Aurore. Son nom situe sa route très haut dans le Ciel, et je l'ai espéré favorable pour la première œuvre que j'ai entièrement réalisée sur l'Upic de Xenakis. J'étais un des tout premiers utilisateurs de cet outil informatique.

Styx (Στύξ) (1984) est le premier des quatre fleuves grecs mythiques dont j'ai utilisé les noms. L'œuvre est écrite pour 2 pianos et 8 mains, ce qui permet des effets sonores inédits évoquant le flot très sombre du fleuve.

Le deuxième est le *Lèthè* (Λήθη), fleuve de l'oubli. L'œuvre, qui utilise le même effectif que *Styx*, est une commande du festival l'Automne de Varsovie en 1985, d'où une lointaine allusion rythmique à la Polonaise héroïque de Chopin. Le pays se battait alors pour se libérer sans violence du régime communiste. Le succès n'intervint que quatre ans plus tard.

Un troisième fleuve mythique est l'*Eridan*, (Ἐριδανός) titre que j'ai donné à un quatuor à cordes en 1986. Le soleil y meurt quotidiennement à l'Ouest, vers le pays des Celtes, c'est peut-être le Rhône. Comme d'autres quatuors, Eridan rassemble l'essentiel des procédés et des interrogations caractéristiques de son auteur, dont c'était déjà l'opus 57. Sa structure en spirale rejoint un archétype naturel universel qui a inspiré aussi plusieurs autres artistes.

Le dernier fleuve de ce groupe est l'*Achéron*, (Ἀχέρων) le fleuve de l'affliction. J'ai écrit cette œuvre pour un piano et une percussion à la mémoire de Xenakis qui venait de mourir en 2002.

Tithon (Τιθωνός) (1989) évoque la belle légende de la naissance des cigales. Pour plus de détails sur cette question, il convient de consulter Anastasia Georgaki, grande spécialiste en *archéotettigologie*. L'œuvre a entièrement été réalisée sur l'Upic. Je présidais alors depuis quelques années les Ateliers Upic. Toute l'œuvre est faite de sons d'insectes pris comme modèles.

Le titre de *Moires* (Μοῖραι) en 1994 joue sur les deux sens possibles du mot en français. Ce sont les trois divinités grecques maîtresses de nos destinées : Lachesis (Λάχεσις) tire au sort leur durée, Clothô (Κλωθώ) façonne le fil, et Atropos (Ἄτροπος) le coupe sans discussion. Mon second quatuor est souvent à l'unisson avec les sons électroniques composés sur l'Upic, et le second sens du mot moires se révèle alors : c'est comme une métaphore des interférences lumineuses apparaissant sur certains tissus selon l'angle du regard.

Medusa (Μέδουσα), commande pour piano de ma ville natale Clermont-Ferrand en 2005, tire son nom d'une particularité locale. Il s'agit d'une fontaine pétrifiante qui couvre de calcaire les objets qui demeurent plongés dans son courant. Le terrifiant pouvoir de la tête de Méduse, qui même morte continue à pétrifier celui qui a le malheur de la voir en face, est remplacé là par un effet beaucoup plus anodin.

Artemis (Ἄρτεμις) est la déesse qui gouvernait et protégeait sévèrement la nature sauvage. J'ai donné son nom en 2008 à une commande pour orgue et sons enregistrés, parce que je pense que s'il lui reste le moindre pouvoir, il serait bon qu'elle l'exerce pour rassurer ceux qui observent aujourd'hui avec horreur le début d'une catastrophe dans son domaine.

L'œuvre *Thémis* (Θέμις), la loi naturelle, partage avec Artemis deux syllabes de son nom et un même type d'écriture. C'est une pièce pour clavecin et sons enregistrés. En grec, si Dikè désigne la justice humaine, la justice de Thémis est plus fondamentale, plus permanente, plus difficile à méconnaître, et impossible à éviter ou à modifier.

Alcyone (Ἀλκυόνη) (2016) pour piano et chants de rousserolles des buissons (*acrocephalus dumetorum*). Depuis 45 ans, j'utilise des chants animaux transcrits sur partition et diffusés sur haut-parleurs dans diverses œuvres mixtes. Celle-ci est la plus récente d'entre elles. Commandée par la Fondation Cartier, elle a été créée au cours d'un concert monographique dans un lieu très insolite, la grande galerie de l'Évolution du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. Les chants d'oiseaux retentissaient au milieu des éléphants, girafes et autres mammifères empaillés. Je ne cherche pourtant pas à faire des musiques pittoresques ou pastorales, mais au contraire à manifester l'existence d'une pensée musicale chez certains animaux privilégiés, et par là même à nous faire réfléchir sur les oscillations du piédestal où l'humanité s'était depuis longtemps perchée.

¥ HUIT TITRES D'ETYMOLOGIE GRECQUE

Synergies (1963) ce terme signifiant "collaboration" fait allusion à l'entreprise d'un "Concert collectif" que le GRM (Groupe de Recherches musicales de la Radiodiffusion française) avait menée en 1962. Chacun des neuf compositeurs devait proposer une ou plusieurs séquences sur partition ou sur bande magnétique, et les autres pouvaient librement s'en emparer, les citer, les remanier ou s'en inspirer à leur guise. Dans *Synergies*, pour 21 instruments et 5 pistes magnétiques j'ai intégré à ma partition des fragments dus à Luc Ferrari et à Ivo Malec. En 1960, avec *Volumes*, j'avais déjà mené une exploration pionnière de l'alliance opérée ici entre les haut-parleurs et les instruments acoustiques, technique généralisée depuis sous le nom de musiques mixtes.

Aera (1978) Le titre peut se lire en latin ou en grec, et ainsi signifier à la fois "bronzes" par allusion aux instruments de percussion utilisés, et "vent" par allusion à la fluidité de certains timbres comme ceux des six vibraphones joués avec des archets de contrebasse. C'était une œuvre que Xenakis appréciait.

Amorgos (1979) est une œuvre mixte directement liée à la Grèce. Elle ajoute en effet aux douze instruments, (cordes, bois, cuivres, orgue électrique, piano...) des sons enregistrés dans l'île de ce nom, où j'ai construit une maison sur des plans que Xenakis m'avait offerts en 1966. A quelques mètres du rivage, une minuscule grotte a son ouverture au ras de l'eau, et la mer y pénètre sur une dizaine de mètres, créant des sons de percussion d'une variété étonnante. J'ai réussi à les enregistrer en poussant devant moi un petit kayak où j'avais posé un magnétophone. Ensuite je les ai transcrits et orchestrés, en leur ajoutant d'autres enregistrements faits à la proue d'un voilier avec lequel je longeais les côtes du golfe Céramique en Asie mineure. La difficile

transcription des bruits d'eau combine des indications chronométriques, des onomatopées, des relevés bathymétriques, des écritures rythmiques précises et quelques schémas de hauteurs.

Toïn theoïn (1979) Puisque le grec ancien avait trois nombres : le singulier, le duel et le pluriel, je me suis amusé pour ce titre à utiliser le duel, qui fait allusion "aux deux dieux" c'est-à-dire au couple fraternel de Castor et Pollux. En effet l'œuvre est un court scherzo à vocation pédagogique, qui se joue à deux clarinettes. Tantôt ils dialoguent et tantôt s'évitent, un peu comme les deux demi-dieux.

Anaphores (1981) est une œuvre pour un clavecin moderne et un percussionniste. Les rôles traditionnels sont un peu modifiés, car le clavecin est souvent écrit comme un instrument de percussion, avec un partenaire qui utilise mélodiquement des gongs accordés. En linguistique, les anaphores sont des figures de rhétorique où ce qui est répété, au lieu d'affecter la fin d'une phrase, comme avec les rimes ou les refrains, se situe au début. L'usage musical de ce terme pose toutefois une question controversée. Il est en effet assez difficile de déterminer si c'est le langage qui a influencé le "discours" musical ou si c'est l'inverse, ce que je crois plus probable. Pour beaucoup de raisons on peut penser que chez l'homme la musique a précédé la parole, et que les figures répétitives qui subsistent dans le langage sont les traces persistantes d'une très antique unité antérieure à leur divergence.

Aulodie (1983) est non seulement un terme, mais aussi une pratique musicale, de la Grèce antique. Elle désignait un concours de chant accompagné d'aulos. Maderna a repris le terme en 1970, avec sa *Grande Aulodia*, et au moins six autres œuvres portent comme la mienne ce titre, sans qu'aucune n'utilise cependant la voix. Dans mon *Aulodie* la première version est pour hautbois et sons enregistrés. Ensuite les versions pour petite clarinette et surtout celle pour saxophone soprano ont été plus largement répandues. Au delà de son titre, la pièce porte une certaine empreinte grecque, comme un vague souvenir du conflit entre Apollon et Marsyas, c'est-à-dire entre une musique vouée à l'illumination divine, et une musique de pures passions terrestres. C'est un scherzo où s'opposent deux personnages imaginaires : l'un essaie de développer une mélodie sur un mode pentaphone, tandis que l'autre (l'électronique) l'interrompt périodiquement à l'aide de sonorités plus brutales. Le ralliement du partenaire « électronique » s'opère peu à peu, sous forme de sons de *mandoures* crétoises échantillonnées compatibles avec l'instrument soliste, dont elles adoptent l'échelle. C'est bien entendu l'interprète vivant qui gagne finalement. Mais le conflit s'opère sans férocité, et le vaincu ne finira pas écorché vif comme Marsyas : au contraire, il se laissera progressivement emporter par l'euphorie pentatonique de son rival.

Hiérogamie (1993) (ἱερός γάμος) est une commande du Musée français des Arts et Traditions Populaires. La coutume à laquelle le titre fait référence correspond à des traditions plutôt akkadiennes que grecques. Mais l'alliage de la flûte et du tambour est un symbole universel, et à ce titre le grec convient. La sexualité est apparue plus tard que la vie. Avant qu'il y ait un couple, l'androgynisme divin appartient au monde de l'immuable et de l'indifférencié. La flûte n'est pas seulement un phallus et le tambour un ventre. Avant même de figurer une matrice, le creux du tambour est le vide, la béance du monde en attente d'un son. Le premier choc sur sa peau sera la naissance du temps.

La musique a donc un rôle tout aussi actif que commémoratif. Dans l'imaginaire mythique, elle est la nourriture qui permet au couple divin d'assurer la fécondité du temps. La fête collabore aux obscurs desseins des dieux, qui en ont tout autant que les hommes un besoin vital. Les musiques populaires, en Provence et ailleurs, ont conservé un écho sans cesse plus affaibli de cet imaginaire archaïque. Archaïque et

non antique, car, quelles qu'en soient les réalisations rituelles, il est sans doute inscrit dans les structures naturelles de notre pensée, et comme tel, prêt à reparaître à toute époque sous de nouveaux déguisements. Il est toujours de l'ordre du présent, proche et dissimulé, n'attendant qu'une musique pour resurgir.

Ainsi *Hiérogamie* ne cherche aucunement à ranimer des pratiques folkloriques tombant en désuétude. Ce qui m'intéresse dans le folklore, c'est son aptitude à se réinventer et se réincarner dans de nouvelles formes.

Canopée (2003). Le mot évoque les moustiques, et ceux-ci sont fréquents dans les forêts humides. En 1972, au nord de Bornéo, j'ai enregistré les étonnants bruits d'une forêt vierge équatoriale. J'étais dans une hutte sur pilotis, et juste sous mon lit et le plancher où je dormais, des sangliers me réveillaient parfois en sursaut par leurs grognements, tandis que tout autour les insectes, les amphibiens ou les oiseaux s'employaient bruyamment à m'inspirer cette œuvre. La grande rêverie exotique dont Chateaubriand fut l'un des premiers inventeurs a changé de caractère : elle n'est plus invitation au voyage, mais nostalgie d'un ailleurs dont le lieu ne pourra bientôt plus être que mental. C'est dans cette forêt intérieure et son foisonnement de vie que *Canopée* invite à voyager.

Puisque ce dernier groupe de titres, comme celui que j'ai choisi pour l'ensemble de cette communication, se réfère à "l'étymologie de la musique", je voudrais ajouter quelques réflexions sur ce thème. Dans le *Phédon* de Platon, au moment de mourir, Socrate feint d'avoir un dernier doute sur le sens du mot musique. Il raconte le rêve récurrent où Apollon lui est apparu pour lui dire : μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου. Je suis un peu perplexe comme Socrate pour interpréter cet ordre : qu'est-ce qu'il voulait dire au juste ? "*compose et travaille*" ? *Crée de l'art et cultive-toi* ? Socrate pensait n'avoir jamais fait autre chose en philosophant que de travailler dans le domaine des Muses : φιλοσοφίας μὲν οὐσὴς μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πρᾶττοντος "*puisque d'une part la philosophie est la musique suprême, et que c'est ce que je fais*". A l'époque les neuf Muses n'avaient pas encore été affectées chacune à un art particulier, mais plutôt toutes ensemble aux neuf cordes de la lyre. L'apprentissage de cet instrument était la base de l'enseignement secondaire, puis celui de la sagesse l'essentiel des études supérieures. Bien que fils de sculpteur, Socrate n'avait guère manifesté des dons particuliers pour une activité artistique, et Platon lui prête même de nombreuses déclarations où il ne le regrette pas. Toutefois il s'est dit que le dieu qui lui était apparu voulait peut-être simplement signifier : "*fais de la musique, fais un effort*". Alors Socrate a mis en musique quelques fables d'Esopé, et a composé un poème en l'honneur d'Apollon, puisqu'il semblait y tenir vraiment. Et il s'excuse en rappelant que si dans la parole le λόγος est la chose vraiment importante, on peut bien user un peu du μῦθος comme font les poètes. Platon lui-même l'a fait à l'occasion, et la première publication de la *République*, où il se débarrasse finalement des poètes, n'apparaîtra que 84 ans plus tard.

Voilà donc finalement pourquoi je me suis permis de procéder comme Socrate, en interprétant très librement sa leçon, que j'ai un peu inversée. Le philosophe voulait bien faire à l'occasion un peu de musique, au sens limité du terme. Pour ma part je suis un musicien qui essaye aussi de faire un peu de philosophie, mais au sens limité du terme.

Athènes, mars 2019