

L'HARMONIE DE L'HOMME ET DE L'UNIVERS

par Véronique ALEXANDRE JOURNEAU« 樂者, 天地之和也 ; 禮者, 天地之序也 »¹

(Musique, Harmonie de l'univers ; Rites, Ordre de l'univers)

« L'harmonie, dirait-on, est chose invisible, incorporelle, absolument belle, divine enfin, dans la lyre accordée. [...] Si l'homme est un être essentiellement "harmonieux" (cf. Protagoras, 326 b), l'idée d'harmonie, elle, est éternelle et régit l'univers après avoir présidé à sa formation »²

« Les symboles, les mythes et les rites révèlent toujours une situation-limite de l'homme, et non pas uniquement une situation historique ; situation-limite, c'est-à-dire celle que l'homme découvre en prenant conscience de sa place dans l'Univers »³

La question de l'harmonie de l'univers, et de l'harmonie entre l'homme et l'univers, l'homme et le monde qui l'entoure, monde au sein duquel il est plongé dans une relation paradoxale avec la nature, est essentielle et récurrente : d'un côté, la nature déchaîne ses forces, irrationnelle, et s'épuise en même temps sous la pression de l'homme qui, d'un autre

¹ « 乐记 Yueji (Livre de musique ou Traité de musique) », 礼记 *Liji* (Traité des rites, chap. 19), 中国传通文化读本 *Zhongguo chuantong wenhua duben* (Manuels de culture traditionnelle chinoise), 北京 Beijing, 1995.

² *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Evangelos Moutsopoulos, Paris, PUF, 1959, pp. 322 puis 349. Il précise d'une citation : "la désignation d'une Âme du Monde à travers la notion d'harmonie est un phénomène fréquent dans la pensée grecque (Héraclite, Empédocle, etc.) qui la suppose comme une force mystérieuse réunissant les aspects opposés des données sensibles et intelligibles en un mode unique" (p. 362).

³ *Images et symboles*, Mircea Eliade, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1979, p. 43.

côté, déchaîne un arsenal de plus en plus sophistiqué au fur et à mesure du progrès de ses connaissances, pour en percer les secrets – au point d'en perdre parfois la maîtrise –, pour en rationaliser les composantes, tout en en restant dépendant.

L'homme d'aujourd'hui oublie, semble-t-il, la sagesse des anciens pour qui l'harmonie était le résultat d'une volonté de symbiose, d'un idéal d'ordonnement du monde, et d'une recherche d'équilibre des forces de vie à l'oeuvre dans l'univers. Il oublie que cet équilibre – à partir d'un chaos originel – est naturellement instable parce que dynamique, à l'image de l'éternel recommencement des cycles de vie, et à l'image du principe structurant d'opposition-complémentarité dénommé 陰陽 *yin-yang* par les Chinois, dans un processus en évolution continue, mutation et adaptation autour d'un centre représenté tantôt par le vide, tantôt par le souffle-esprit qui l'habite et engendre toute vie. En réalité, si l'ordre est instauré par les rites, l'harmonie de l'homme avec l'univers est idéalement représentée par les lois de la musique dans l'antiquité des grandes civilisations.

I - Du pouvoir démiurgique : la création à partir du chaos

À l'origine, les hommes ont attribué aux dieux le pouvoir démiurgique de leur propre création, à partir d'un chaos primordial dont l'élément liquide est – dans la plupart des civilisations de la haute antiquité – considéré comme originel pour une émergence du fond de la terre dans un monde dont le ciel est considéré comme l'aboutissement.

« Chacun de ces deux dieux [Enlil et Enki/Éa, à l'origine de l'organisation du cosmos] est inséparable des représentations que suscite l'élément physique dont il est l'expression [air pour Enlil et eau pour Enki/Éa]. Aussi bien l'air que l'eau sont d'une parfaite fluidité. N'ayant pas de forme stable et définie, ils sont d'autant plus en mesure d'assumer n'importe quelle forme. Dans la représentation que les Mésopotamiens se font du cosmos, la terre compacte et solide se trouve ainsi prise entre

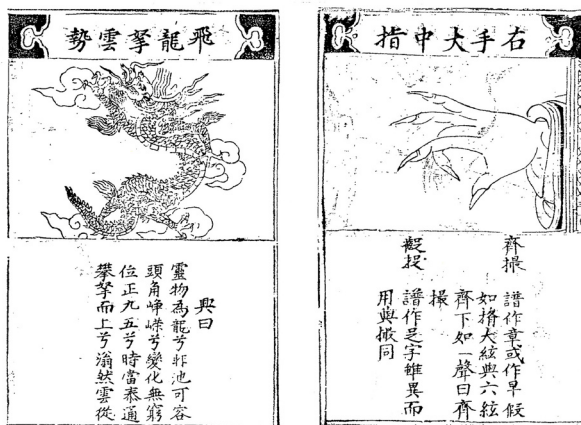
deux éléments également mobiles et fuyants. L'action qu'Enlil exerce par le haut sur la terre en gravitant sur elle et en la parcourant dans tous les sens est parallèle à celle qu'Enki/Éa accomplit par la base en imprégnant la terre de son humidité fécondante. »⁴

En Chine, ce pouvoir est symbolisé par deux dragons, le dragon 陽 *yang* des airs (principe mâle fécondant) et le dragon 陰 *yin* des eaux (principe femelle fécondé) : le dragon 陽 *yang* qui relie le Ciel et la Terre, se déploie et occupe le même espace entre Ciel et Terre que les nuées, peut s'étendre et voiler les masses terrestres de même, et représente la vastitude du Ciel (et de l'empire) : il est actif ; le dragon 陰 *yin*, tapi au fond de la mer, est en miroir par rapport à la Terre et à l'inverse du surgissement de l'autre : il est méditatif.

Ces dragons nous plongent directement aux fondements de la civilisation par la musique et les rites, et aux évolutions en alternance-circularité des couples dissonance-consonance et désordre-ordre qu'ils instituent. Leur présence en musique est attestée notamment par le biais des métaphores pour le jeu de la cithare 琴 *qin* (cithare antique à sept cordes tendues sur un table de bois sans chevalets, accordée en pentatonique, et jouée sans plectre), dite 'à l'image de l'univers'⁵, dont les énoncés sont comme un écho du mythe originel restitué par la cosmogonie suméro-babylonienne.

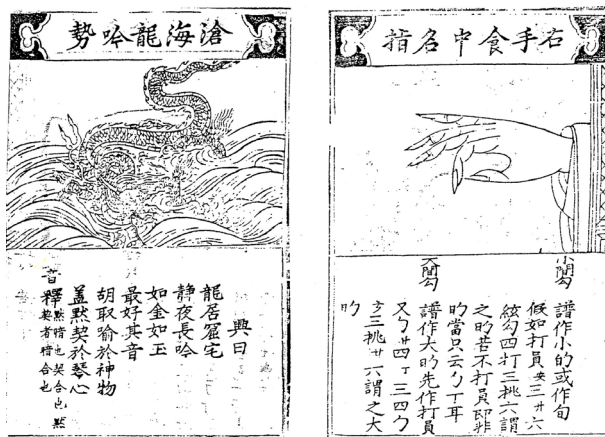
⁴ *Dictionnaire des Mythologies* (sous la direction d'Yves Bonnefoy), Paris, Flammarion, Vol.I, p. 449 [références : S. N. Kramer, *L'histoire à Sumer* (Paris, Arthaud, 1958, pp. 243-244) et *Sumerian Mythology* (Philadelphie, 1944, p. 52) ; R. Labat et alii, *Les religions du Proche-Orient asiatique* (Paris, Fayard/Denoël, 1970, pp. 74-76) et *Les Origines de la formation de la Terre dans le poème babylonien de la Création* (Analecta Biblica 12, 1959, pp. 7-8) ; G. Pettinato, *Das altorientalische Menschenbild und die sumerisches und akkodisches Schöpfungsmythen* (Heidelberg, 1971, p. 82 et s.) ; L. W. King, *The Seven Tablets of Creation* (Londres, 1907, II, pl. 49) ; A. Heidel, *The Babylonian Genesis* (2^e éd., Chicago Phoenix Book, 1967, pp. 73-74)].

⁵ *La Pensée du geste dans les arts du lettré*, Thèse de doctorat de l'auteur (Paris VII, LCAO, 2005), pp. 251-253 et 595 avec des images extraites de « 風宣玄品 *Fengxuan xuanpin* Mystère que nous dit le vent », 琴曲集成 *Qinqu jicheng* (Ouvrage de référence sur la musique de *qin*), 中华书局出版社 *Zhonghua shuju chubanshe* (Editions du livre chinois), 北京 Beijing, 1963, pp. 395 et 400.



« Le dragon volant saisit les nuages »

« Créature prodigieuse en tant que dragon, aucun étang ne peut le contenir,
 la corne de sa tête est éminente, ses transformations sont infinies ;
 il gouverne les neuf régions et les cinq couleurs [les cinq sons],
 de l'espace et du temps il relie les extrêmes ;
 dans son ascension, il chevauche les nuages dont il apprivoise l'esprit. »



« Chant du dragon dans l'océan »⁶

« Le dragon a élu demeure dans une caverne, nuit paisible, long chant,
 comme l'or comme le jade, son timbre relève de l'excellence ;
 les Barbares [étrangers] sont en quête de l'esprit divin, étouffer [le son]
 et méditer en coïncidence avec ce qui se trouve au coeur du *qin*. »

⁶ Remarque sur l'écriture poétique chinoise : les allitérations en « u » et « in » en alternance par vers sont évocatrices de ce long chant, sorte de mélodie : - u u - / ing - - yin / in in u u / - - - yin / u u yu yu - u / - - - yu qin yin.

Du point de vue de l'écriture musicale, une figuration de ces postures du dragon se trouve notamment dans la tablature « 龍朔操 *Longshuo cao* Le Jeu du dragon de la nouvelle lune »⁷.

Le texte musical est une description des gestes à effectuer pour produire la mélodie. Il figure sous la portée et la mélodie a été retranscrite en notation occidentale suivant une méthode élaborée par l'auteur de cet article dans sa thèse⁸ :

– d'une part, par un ambitus de jeu maximal (quatre octaves) au 3^e couplet qui part du Ré₁ (sous la clé de Fa) pour, en harmoniques, atteindre le Ré₄ (en haut de la clé de Sol) avec rebond, au niveau intermédiaire, du Ré₂ au Ré₃ (saut d'octave répété trois fois) illustrant « Le dragon agrippe les nuages » ; mouvement ascendant (dragon mâle) suivi de son complémentaire, redescende vers la terre (et le dragon femelle), illustrant « le roulement du tonnerre ou des éclairs » ; cet effet est rendu (de façon unique par rapport aux autres tablatures pour cithare *qin*) par une accélération progressive indiquée dans la notation par (急 *ji*) en quintolets de séquences modales, sur quatre temps (principe chinois des cinq dans quatre saisons de l'année), avec appuis marqués sur Ré initial et Sol final, comme retranscrit ci-dessous :



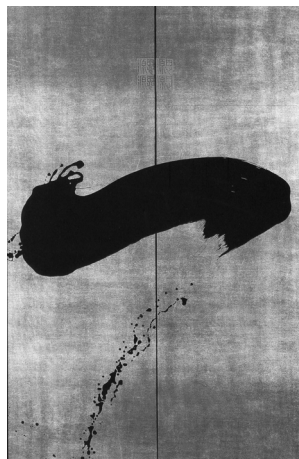
– d'autre part, par la façon dont le dragon remplit l'espace entre ciel et terre, ici en mouvement ascendant inverse (progressivement et posément) notamment rendue par un schéma mélodique du 5^e couplet totalement symétrique (le

⁷ 神奇秘谱 *Shenqi mipu* Partitions secrètes et merveilleuses, compilé par 朱权 Zhu Quan (1425), 人民音乐出版社 *Zhongguo shudian chubanshe* (Editions du Livre chinois), 北京 Beijing, 2001.

⁸ *La cithare chinoise qin : Texte-Image-Musique*, thèse de doctorat de l'auteur (Paris IV Sorbonne, Musique et musicologie, 2003), pp. 290-300.

« D'autres contextes confèrent à l'action démiurgique d'Enlil une plus précise intentionalité, comme par exemple dans le mythe de l'origine de la pioche, lorsque ce dieu désireux de produire "ce qui est utile" décide de "faire germer de la Terre la semence du pays". Dans ce but, il imagine de séparer le Ciel et la Terre qui jusqu'alors ne formaient qu'un seul bloc. Après son intervention, de la Terre d'où le Ciel s'est éloigné, émergent les premiers hommes. Le rôle créateur d'Enlil s'explique par sa nature même. En tant que vent, il est l'élément organisateur qui marque des directions dans l'espace, mais en même temps, il est verbe, parole créatrice. »¹⁰

Le "un", tracé initial de la surface qui sépare le ciel et la terre mais qui les unit en même temps par une fécondation, est à l'image de ce souffle de vie qui traverse le 'un' chinois (一 *yi*) réalisé par Fabienne Verdier (L'unique trait de pinceau, 2000, illustration extraite de *L'Unique trait de pinceau, Calligraphie, peinture et pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 89) :



Le 道德經 *Daode jing*, Livre de la Voie et de la Vertu, écrit par 老子 Laozi, et bible du taoïsme, énonce¹¹ :

départ du cosmos ni terre ni air ni eau ni aucun autre matériau spécifique mais précisément τὸ ἀπειρον".

¹⁰ *Ibid.*, p. 445.

¹¹ Anne Cheng, *Histoire de la Pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 195.

« Le Dao engendre l'Un,
 Un engendre Deux
 Deux engendre Trois
 Trois les dix mille êtres,
 Les dix mille êtres
 portent le Yin sur le dos et le Yang dans les bras
 mêlant leurs souffles (冲氣 *chongqi*),
 ils réalisent l'harmonie »

Et Anne Cheng complète sa traduction par :

« Ce passage souvent cité car ouvert à divers niveaux de lecture peut en particulier être interprété en termes cosmogoniques. Le Dao engendre l'Un, c'est-à-dire le tout qu'est le réel et dont l'unité se manifeste dans le souffle originel (元氣 *yuanqi*). Le dynamisme du souffle, qui est le mode d'existence même du Dao, signifie que l'Un n'est pas monolithique et figé dans son unité et son unicité, il se diversifie dans la dualité des souffles du Yin/Yang, ou du Ciel-Terre. Mais la dualité n'est pas une fin en soi : elle resterait bloquée dans un face-à-face stérile si elle n'était animée par la relation ternaire qui introduit la possibilité de mutation et de transformation. »

Poursuivons maintenant notre citation de la cosmologie mésopotamienne sur l'action d'Éa :

« Tout va s'enchaîner dans cette création qui est en même temps celle des différents éléments constitutifs de la terre : la forêt, la montagne, la mer, et aussi des techniques du bois, de la pierre, des métaux et de tout ce qui sert à la construction de l'habitat des dieux. C'est seulement ensuite qu'Éa créera le grain, les troupeaux et tout ce qui assure aux dieux leurs revenus fixes et leurs offrandes, ainsi que le dieu-cuisinier et le dieu-échanson [sommelier]. Vient ensuite la création par Éa de trois entités fondamentales pour que le monde divin puisse fonctionner : celle de "Ku-sig, le pontife suprême des grands dieux, pour qu'il accomplisse dans son intégrité leurs rites et observances", celle du roi "pour qu'il soit celui qui pourvoit à l'entretien des temples", et enfin, celle de "l'humanité pour que ce soit elle qui fasse les services des dieux". »

Narration qui suscite cette fois un rapprochement sur ces trois entités avec celles concourant à l'établissement de l'ordre civilisateur en Chine où elles portent le même nom (宮 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*) pour les deux composantes structurant l'ordonnement du monde que sont les rites et la musique : 宮 *gong*=prince, 商 *shang*=vassaux (ministres), 角 *jue*=peuple d'un côté, et les trois notes du diton (tierce majeure) à la base du pentatonique chinois 五聲 *wusheng* (cinq sons), par exemple {宮 *gong*=Fa, 商 *shang*=Sol, 角 *jue*=La} de {Fa, Sol, La, Do, Ré} pour le pentatonique complet.

II - Du pouvoir de la musique : un référentiel céleste

Le 樂記 *Yueji* Livre de musique (référéncé au III^e siècle avant notre ère et souvent présenté comme un chapitre du 禮記 *Liji* Traité des rites) inscrit leurs rôles (musique et rites) dans la tradition de Laozi et Confucius (VI^e siècle avant notre ère), et de façon insistante (comme un leitmotiv) :

« 樂者爲同, 禮者爲翼 »

La musique unifie et les rites hiérarchisent ¹²

« 樂由天作, 禮以地制 »

La musique procède du ciel, les rites régulent la terre

L'harmonie de l'univers, on le voit, repose sur la musique, et ce même livre nous dit que : « 凡音之起由人心生也. Toute note de musique a son origine dans le cœur de l'homme ».

Dans 白虎通德論 *Bai hu tong de lun* La Doctrine de la salle du tigre blanc (dont le compte rendu est rédigé par 班固 *Ban Gu*¹³ (32-92), sous l'empereur Zhang de la dynastie des Han postérieurs, à l'aube de notre ère), l'effet vertueux des notes de la gamme pentatonique est décrit ainsi :

« 聞角聲莫不惻隱而慈者, 聞徵聲莫不喜養好施者, 聞商聲莫不剛斷而立事者, 聞羽聲莫不深思而遠慮者, 聞宮聲莫不溫潤而寬和者也。 »

¹² « 樂記 *Yueji* (Livre de musique) », 禮記 *Liji* (Traité des rites, chap.19), 中國傳通文化讀本 *Zhongguo chuantong wenhua duben* (Manuels de culture traditionnelle chinoise), 北京 Beijing, 1995.

¹³ *Shangwu yinshuguan* 商予印書館 (Presses commerciales), 上海 Shanghai, 1936.

À l'écoute du *jue* [tierce ou diton], qui ne serait compatissant et bienveillant ; à l'écoute du *zhi* [quinte], qui n'aimerait nourrir la vie et accorder ses faveurs ; à l'écoute du *shang* [seconde ou ton], qui, l'instant d'avant brisé, ne serait aussitôt à l'oeuvre ; à l'écoute du *yu* [sixte], qui ne réfléchirait profondément jusqu'à atteindre la méditation ; à l'écoute du *gong* [fondamentale], qui ne serait modéré et magnanime !?

Dans les grandes civilisations de l'Antiquité (en incluant aussi l'Égypte et la Grèce), musique et rites étaient effectivement liés dans la régulation de l'ordre moral et social, notamment par l'utilisation du terme « lois » commun à ces deux composantes, pour engendrer l'harmonie céleste et l'harmonie terrestre, au point qu'existe cette correspondance, cette fois cinq à cinq, du nom des notes du système pentatonique 五聲 *wusheng* [宮 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*, 徵 *zhi*, 羽 *yu*] et des fonctions au sein de l'État : 宮 *gong*=prince, 商 *shang*=vassaux (ministres), 角 *jue*=peuple, 徵 *zhi*=les affaires de l'État, 羽 *yu*=les ressources. 徵 *zhi* est la quinte du 宮 *gong* et ce lien privilégié se marque par le fait que le « prince » dirige « les affaires de l'État » ; de même, 羽 *yu* est la quinte du 商 *shang* et donc les « vassaux (ministres) » s'occupent des « ressources » de l'État. L'ordonnement du monde est ainsi lui-même double.

Notons ici que la quinte du 角 *jue*=peuple est hors du pentatonique considéré, ce qui rend la position du peuple dépendante, sauf aux changements du système, ce qui est une ouverture à la fois vers la mutation (par métabole) et vers l'élargissement (à l'heptatonique). D'où vient l'importance de cette quinte ? La cithare 琴 *qin* (symbole de l'univers), présente trois types de jeu qui sont dans l'ordre, probable, d'apparition :

– le jeu en cordes à vide, dont les notes constitutives sont celles de l'accordage ;

– le jeu en notes harmoniques, dont les notes constitutives sont l'octave, la quinte, et la tierce octaviée des notes de l'accordage : séquence symétrique des deux côtés en s'écartant de la note émise au milieu de la corde (octave de la corde à vide) et réitérée ensuite (2^e écartement vers les extrémités) à l'octave encore supérieure ;

– le jeu en notes appuyées, qui peut donner toutes les hauteurs de notes en fonction de la position où le doigt appuie sur la corde.

Avant même que le jeu en notes appuyées ne structure les petits intervalles, les consonances et les dissonances, les notes naturellement émises comme harmoniques existaient, privilégiant la quinte et la tierce. Il s'ensuit ce rôle prépondérant de la quinte et une importance certaine du diton (tierce majeure) ainsi que la stabilité du système.

En effet, le système pentatonique 五聲 *wusheng* est une échelle intervallique fixe [1, 1, 1½, 1] sur une base mobile, la fondamentale 宮 *gong*, qui va se positionner sur l'une des notes du système de référence, c'est-à-dire le système 律呂 *lǜlǚ* des douze demi-tons chromatiques (disposés en deux gammes par tons décalées d'un demi-ton, à l'image du système *yin-yang*).

Mais cette position ne reste pas fixe : comme la mobilité progressive et régulière des astres dans le ciel autour d'un référentiel fixe, la mobilité du 宮 *gong* sur l'échelle de référence engendre un parcours qui s'apparente à des modulations par le procédé de « métabole musicale » (phénomène mentionné par toutes les grandes civilisations de l'Antiquité parce qu'identifié comme reflétant ce mouvement des astres et permettant, par suite, l'établissement du calendrier).

Ce procédé peut être décrit simplement par la formule : « 以 商爲宮 prendre 商 *shang* (2^e note) pour 宮 *gong* (1^{re} note) » – tout en conservant la structure de l'échelle intervallique –, c'est-à-dire, sur l'exemple standard, que {Fa, Sol, La, Do, Ré} devient {Sol, La, Si, Ré, Mi}, transposition un ton plus haut, comme on passe de Fa majeur à Sol majeur dans le système occidental.

Il nous semble important de donner ici (de façon sommaire, avec les indications techniques en note) un bref aperçu de la théorie musicale sous-jacente, car il semble qu'elle ait été partagée, comme fondement de l'harmonie du monde, dans l'Antiquité.

Le raisonnement se fait ici sur un cas particulier, celui du 宮 *gong* posé sur Fa (ce qui correspond à l'accordage standard de la cithare antique 琴 *qin* ou *guqin* 古琴¹⁴), mais il est générique et ne dépend pas de ce choix. Avec 宮 *gong*=Fa, 商 *shang*=Sol, 角 *jue*=La, 徵 *zhi*=Do, 羽 *yu*=Ré, la quinte de 角 *jue* (La), qui est « Mi » et n'appartient pas au système pentatonique considéré, donne les deux ouvertures suivantes :

– La 1^{re} est une mutation par métabole, qui se fait en conservant le système pentatonique 五聲 *wusheng* (cinq sons), et où le Mi restitue un diton structurant (en se plaçant en position 1 宮 *gong* ou 3 角 *jue*), c'est-à-dire en formant [Mi, Fa#, Sol#] ou [Do, Ré, Mi]; en l'occurrence, c'est le remplacement du Fa qui est privilégié¹⁵ ; la disposition devient [宮 *gong*=Do, 商 *shang*=Ré, 角 *jue*=Mi, 徵 *zhi*=Sol, 羽 *yu*=La] qu'on peut considérer comme l'alter-ego de la disposition standard initiale ; le système 五聲 *wusheng*, initialement positionné sur Fa, devient positionné sur Do, ce qui incite à penser qu'on a « modulé à la quinte » (terminologie occidentale).

Ce processus, on le voit, se poursuivra avec l'apparition d'une nouvelle note dans les harmoniques, celle « Si » du « Mi » justement introduite par cette nouvelle position (d'où résulte un nouvel accordage par abaissement de la 3^e corde d'un demi-ton du Fa au Mi), donnant lieu alors à la mutation suivante¹⁶, qui à son tour, etc.

– La 2^e est un élargissement par insertion d'une nouvelle note, ici le Mi sous le Fa qui est maintenu, et par suite comme indiqué ci-dessus, de la possibilité suivante qui est le Si sous le Do. Cette prise en compte de notes nouvelles, notes secondaires car présentes de façon sous-jacente au système principal, a produit ce qu'on appelle les notes « 變 *bian* » (qui signifie modification-changement) du système pentatonique, conduisant vers l'hepta-

¹⁴ Cf. *La cithare chinoise qin : Texte-Image-Musique, op.cit.*, p. 32.

¹⁵ Car l'autre solution provoquerait trois changements avec l'insertion du Mi (qui évince alors le La) et l'altération de deux notes (Fa et Sol devenant alors #).

¹⁶ Le Si prend place dans le diton de manière à ne faire changer qu'une seule note du système, c'est-à-dire que cette fois [Sol, La, Si, Ré, Mi] où c'est le Do qui a disparu, reproduisant le phénomène comparé ci-dessus à une « modulation à la quinte ».

tonique, puisque le système est alors composé des cinq notes principales plus deux notes secondaires ¹⁷.

Ainsi, la simplicité du système pentatonique n'est qu'apparente dans le cas d'une cithare 琴 *qin*, puisque, potentiellement, tout y est présent. Cela explique les « interdits » de jeu au 琴 *qin*. Les nombreux débats et discussions que l'on trouve dans la tradition musicale grecque résultent peut-être aussi de cette richesse en possibilités et en modes de jeu ¹⁸. Une approche théorique comparative basée sur le pentatonisme avait été initiée de façon pertinente par Constantin Brailoiu en 1955 ¹⁹, mais, semble-t-il, sans développement ultérieur en matière de théorie musicale, sans doute parce que fondée sur les chants populaires qui, bien que d'éminents compositeurs y aient eu recours, ne sont pas au cœur des études musicologiques.

Sans rentrer dans une comparaison théorique qui n'est pas le propos ici, il est cependant possible de comparer les approches philosophiques de cette « harmonie » qui est au cœur de la problématique de l'homme dans l'univers de façon similaire dans ces deux grandes civilisations, d'autant plus que la même analogie des rites et de la musique existe en Grèce entre la cité et l'âme. Dans son chapitre sur « La conception de l'harmonie et le monde », E. Moutsopoulos indique ²⁰ que : « la question essentielle est donc de savoir quelle est la nature de l'harmonie musicale selon Platon et dans quelle mesure le cosmos platonicien en est une ».

¹⁷ Mais ces nouvelles notes sont aussi sous-jacentes à la présence de la tierce dans le jeu en harmoniques qui engendre elle aussi des notes hors système pentatonique : dans le cas standard considéré pour cet exercice, le Fa# (tierce du Ré), le Si (tierce du Sol) et le Do# (tierce du La).

¹⁸ "I suspect that, in fact, Greek music was not homogeneous and that music for the lyre and the aulos arose on quite different acoustical principles and that in ancient, as in modern, Greece several fundamentally different musical systems lay side by side in more or less uneasy co-existence in the culture of the people" (« The musical setting of Euripides' "Orestes" », Douglas Feaver, *American Journal of philology* 81, 1960, pp. 1-15).

¹⁹ « Un problème de tonalité (la métabole pentatonique) », *Mélanges offerts à Paul Masson*, Paris, Éditions Richard Masse, 1955, pp. 62-73.

²⁰ *La Musique dans l'œuvre de Platon, op.cit.*, p. 323.

III - Le processus d'harmonie : en mots et en images musicales

E. Moutsopoulos cite une définition du terme « **harmonie** » par R. P. Winnington-Ingram qui nous intéresse tout spécialement dans ce contexte (lien entre l'instrument et le concept) : « The world "**harmonia**" means [signifie], among other things, a "**tuning**" [accordage]. It seems most likely, though this is denied by some recent writers, that it obtained the sense of "scale" [gamme/échelle] or "mode" as being **the tuning of the lyre or kithara which provided the notes required for a particular type of melody associated originally with a particular people, Hellenic or Asiatic.** »²¹

Puis, il donne plusieurs approches du terme (à partir du dialogue entre Socrate et Simmias et selon la position de Platon), synthétisées ici, dont nous allons voir l'application ensuite : « **Pour Socrate, l'harmonie est de nature divine, émise par une lyre bien accordée**, mais de la même nature et espèce que l'immortel, donc à la fois céleste et terrestre ; la lyre étant le produit de facteurs matériels et mortels, **pour Platon c'est l'âme du monde qui participe à la science du nombre et à l'harmonie** ; l'harmonie est conçue comme lien unificateur d'éléments contraires, ce qui est manifeste en musique, elle est composée ; **l'harmonie constitue en quelque sorte la limite des contraires qu'elle relie**, et tout en se pliant aux exigences de ces éléments, **elle exerce sur eux, une action unificatrice**. Ceci est vrai dans tous les sens que le mot peut acquérir, aussi bien mathématique, cosmologique ou astronomique que psychologique, éthique, esthétique ou poétique ».²²

Deux termes existent en chinois pour exprimer « harmonie », **l'un 和 he exprime un état de plénitude et l'autre 合 he un mouvement de fusion** (dissonance vers consonance).

²¹ *Ibid.*, p. 777 a . Voir aussi « Greek Music », Ingemar Düring, *Cahiers d'histoire mondiale*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1956, pp. 302-329, qui précise : « Also archaeological evidence from about 700 B.C. proves the existence of a strong Oriental influence on the musical culture of the previous period » (vague d'influence qui s'étend via Aeolis, l'île de Lesbos, Terpandre).

²² *La Musique dans l'œuvre de Platon, ibid.*, pp. 325-334.

Comme précédemment, ils sont en usage autant sur le plan social que sur le plan musical. 和 *he* associe la céréale 禾 (qui se prononce aussi *he*) avec la clé de la bouche 口 (*kou*), symbolisant ensemble l'état de plénitude de l'être nourri ; le terme est aussi utilisé pour relier deux entités entre elles (« avec »), et, suivant le caractère qui lui est adjoint, peut signifier « paix » (和平 *heping*), ou « s'accorder ensemble ou agir de concert » (和同 *hetong*), etc. 合 *he* signifie « unir », « joindre », « grouper » comme le montre le « toit » et le « un » sous lesquels prend place la bouche.

Voici des exemples d'application musicale, dans une transcription sur portée de la notation textuelle chinoise indicative des gestes pour produire les notes et de leur enchaînement, où nous verrons un rapprochement naturel avec les textes grecs relatif à l'harmonie :

(I) 和 *he* exprime un état d'harmonie et la métaphore qui le caractérise est un couple de phénix²³ chantant en harmonie dont le texte poétique associé dit notamment : « mâle et femelle chantant à l'unisson, concorde et paix ; étreindre deux cordes pour les jouer ensemble, l'image de leur son, c'est l'harmonie ».

Ainsi, l'état d'harmonie est exprimé par un couple harmonieux du point de vue social, un unisson réel (parfois l'octave) sur le plan musical.²⁴



²³ Cf. *La Cithare chinoise qin : Texte-Image-Musique, ibid.*, p. 101.

²⁴ « 風宣玄品 *Fengxuan xuanpin* Mystère que nous dit le vent », *op.cit.*, p. 398.

à vide	maj. ♯	shang 10	à vide	he shang 9	---	maj. 10	à vide
gou I	yan I		li IV		III	gou I	tiao III

Il nous paraît opportun de faire un rapprochement avec une approche théorique – reposant sur une argumentation mathématique et acoustique dont nous ne discuterons pas ici –, de la consonance dans la Grèce antique, faite dans le cadre d'une réflexion sur l'harmonie²⁹, car il y est justement question de :

(1) La « **friction et l'enlacement de deux sortes de mouvement** » (ci-dessus, les mouvements sur chacune des deux cordes, II^e et III^e suivi de I^e et II^e dans le 1^{er} exemple, puis I^e et IV^e suivi d'un écho sur III^e corde dans le 2^e exemple) ;

(2) « **La consonance se produit dans le moment où se rencontrent un mouvement qui s'épuise et un mouvement lent qui naît** » (ci-dessus la note qui reste tenue (Sol) jusqu'à être rejointe par la note ultérieure formant dissonance (La) et qui fait mouvement vers le bas, et l'inverse dans le 2^e exemple) ;

(3) « **Ce qui ressort de l'analyse, c'est que le mouvement décrit est jalonné d'interruptions, de reprises, de relais, de croisement. En fait, la circularité est bien boîteuse et suggère les décentrement d'une spirale** » (ci-dessus, on constate une note pivot qui reste tenue puis est reprise ultérieurement, relayée du point de vue de la présence sonore par une note formant dissonance qui revient pour parfois un croisement avec un autre relais : le Sol dans le 1^{er} exemple avec relais-croisements sur La puis Do, et le Fa dans le second avec relais sur Sol) ;

(4) « **Socrate explique qu'en mettant en oeuvre le nombre, l'égalité, le double, et la quantité en général, la consonance suspend le différend, fait cesser le conflit des contraires** » (ci-dessus, la résolution se fait sur l'unisson mais l'enchaînement du 1^{er} exemple se conclut, après croisement sur une quinte).

²⁹ Anne Gabrièle Wersinger, *Platon et la dysharmonie, recherches sur la forme musicale*, Paris, Librairie Vrin, 2001, pp. 52-55. Le texte grec qu'elle cite est mis en gras.

La coïncidence entre l'exemple musical chinois mettant en oeuvre le processus d'harmonie par fusion (ici fusion des flux de l'eau similaire à la fusion de souffles 合生氣之和 dans le « 樂記 Yueji Livre de musique ») et l'exemple verbal, les propos grecs, est étonnante car la citation de Timée pourrait être le commentaire théorique de l'exemple pratique chinois :

« Les mouvements des premiers et des plus rapides, ce sont les mouvements les plus lents, les premiers diminuant et déjà parvenus à leur similitude, qui leur faisant suite les mettent en branle, les rattrapent et, les rattrapant, ils ne les ont pas troublés par l'ajout d'un autre mouvement mais, le commencement du mouvement le plus lent selon celui du plus rapide diminuant, en ajustant leur similitude, ils ont mélangé en une impression unique l'aigu et le grave ».³⁰

Le cadre de référence de la réflexion menée par Anne Gabrièle Wersinger est ce qu'elle titre "L'harmonie secrète" dans son chapitre « Théorie musicale de la sensation » qui débute ainsi :

« Dans le *Théétète* Socrate, qui vient de référer la thèse du mobilisme universel (ou encore de la fluidité) à Protagoras, Épicharme, Homère, Héraclite et Empédocle, déclare à Théétète qu'il va en énoncer la version plus subtile et plus souple ainsi que sa vérité cryptée (*τὴν ἀλήθειαν ἀποκεκρυμμένην*, 155d10). Cette énigme, attribuée aux plus musiciens des représentants de la théorie, concerne l'origine de la sensation.

La sensation a pour origine la friction et l'enlacement de deux sortes de mouvements [1^{er} argument cité ci-dessus], l'action et la passion (156a7-b1) : « De leur interaction et de leur friction (*ἐκ δὲ τῆς τούτων ὀμιλίας τε καὶ τρίψεως*) se produisent des couples apparentés en foule infinie (*πρὸς ἄλληλα γίγνεται ἕκονα πλήθει μὲν ἄπειρα*). »

³⁰ Le texte grec est : "Τὰς γὰρ τῶν προτέρων καὶ θαπτόνων οἱ βραδύτεροι κινήσεις ἀποπαυομένας ἤδη τε εἰς ὅμοιον ἐληλυθυίας αἷς ὕστερον αὐτὰ προσφερόμενοι κινούσιν ἐκείνας **καταλαμβάνουσιν, καταλαμβάνουτες** δὲ οὐκ ἄλλην ἐπεμβάλλοντες ἀνετάραξαν κίνησιν, ἀλλ' ἀρχὴν **βραδυτέρας** φορᾶς κατὰ τὴν τῆς **θάπτονος**, ἀποληγούσης δὲ ὁμοιότητα προσάψαντες, μίαν ἐξ ὀξείας καὶ βαρείας συνεκεράσαντο πάθην "

N'est-ce pas d'une certaine façon, une approche de la théorie du 陰 *yin* et du 陽 *yang* ? En effet, le terme de « friction » est celui utilisé en chinois « 摩 *ma* » (comme nous le verrons un peu plus loin, mais traduit par « émulation mutuelle ») pour désigner le rapport mutuel du 陰 *yin* et du 陽 *yang* (陰陽相摩 *yin yang xiang ma*) dont les mouvements sont effectivement enlacés. Il y aurait ainsi une certaine universalité de conception du monde dans la haute antiquité.

IV - Harmonie cosmique : symbiose de l'homme et de l'univers

Comme indiqué plus haut pour la Chine (effet des notes de la gamme pentatonique), la musique a le pouvoir de réguler les passions, c'est un fondement que lui reconnaissent également les Grecs de l'antiquité, et le son de la voix a été doté dans la poésie d'un pouvoir similaire, de la même façon des deux côtés, dans l'association intime entre musique et poésie.

Or, à la suite du discours sur la consonnance, Anne Gabrièle Wersinger³¹ poursuit un raisonnement qui suscite à nouveau l'intérêt pour un rapprochement avec les fondements de l'articulation de la poésie et de la musique en Chine (notons à ce sujet qu'en Chine, un instrument de musique ponctuait la rime de chaque vers pour en prolonger la résonance) : « L'idée que la pensée peut être articulée dans la paix des souffles, au moment où le tourbillon se stabilise [c'est-à-dire en harmonie]. La voix choisit alors des mots dont les schèmes d'intonation sont ceux des consonances, la quarte et la quinte [les cinq sons en Chine]. »

Ce n'est pas la seule coïncidence de faits et de sens à partir de la musique dans la Grèce et la Chine antiques, car les notions de quatre dimensions (les quatre orientes), de haut et de bas, concourent à une lecture spatio-temporelle qui est dans la théorie des mutations (易經 *Yijing*) :

« Timée décrit d'abord le corps humain errant (« sans ordre il avançait au hasard et sans raison », 43b), en le comparant à un

³¹ Platon et la dysharmonie, recherches sur la forme musicale, *ibid.*, pp. 62-63.

corps plongé dans un fleuve puissant. On songe aussitôt au fluide décrit dans le Phédon, parce qu'il cumule les orientations différentes, comme dans un espace non isotope et non-euclidien.

Timée mime ensuite ses déplacements chaotiques dans un style fortement paratactique qui suggère les attaches et les rivets dont il est construit, à défaut d'un proportion dont seule l'âme est pourvue : « Il se projetait en effet vers l'avant et en arrière, puis encore à droite et à gauche, en haut, en bas et en errant partout, suivant les six directions ».³²

D'une façon à la fois similaire et différente, étonnante à nouveau, un rapprochement peut s'établir avec les représentations du dragon – dont la perception est pourtant opposée en Occident où il inquiète et en Chine où il fascine –, telles que présentées précédemment.

Le « 樂記 *Yueji* Livre de musique » relie le tout ensemble³³ dans le même esprit :

« Le souffle de la terre s'expand vers le haut, le souffle du ciel retombe vers le bas, *yin* et *yang* s'émulent réciproquement, ciel et terre sont en oscillation mutuelle, les tambours sont des coups de tonnerre, les énergies déployées sont le vent et la pluie, les mouvements se font suivant les quatre saisons, la chaleur dépend du soleil et de la lune, et les mutations opèrent ; ainsi, la musique, c'est l'harmonie du ciel et de la terre (地氣上齊, 天氣下降, 陰陽相摩, 天地相蕩, 鼓之雷霆, 奮之以風雨, 動之以四時, 煖之以日月, 而百花興焉, 如此, 則樂者, 天地之和也). »

Sont donc résumés, dans une structure poétique elle aussi symbolique (en un rythme prosodique symbolique de cinq fois quatre caractères, puis quatre fois cinq, et une succession deux, trois, cinq pour la conclusion) : la circularité des flux entre le ciel et la terre à l'image des deux mouvements ascendant et descendant (ceux figurés pour le dragon), le tonnerre, les quatre saisons, l'alternance du 陽 *yang* et du 陰 *yin* (soleil et lune), les

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ 吉联抗 Ji Lian kang, 樂記譯注 *Yueji yizhu* (Commentaires interprétatifs du Livre de musique), 音乐出版社 *yinyue chubanshe* (Éditions musicales), 北京 Beijing, 1959, (2^e édition), p. 18.

mutations, et la musique comme harmonie de l'univers (avec le dragon symbole de l'énergie de ce souffle – vers le haut, vers le bas –).

L'esprit à l'œuvre et la recherche d'harmonie sont les mêmes.

« L'analogie de ces opérations démiurgiques [mélange des contraires] avec celles consistant en l'analyse de certaines données musicales est frappante. Le rapprochement des notions d'âme et d'harmonie, déjà effectué dans la *République*, se renouvelle ici [*Timée*] sur un plan cosmique et, partant absolu ». ³⁴

Néanmoins, côté Occident, l'harmonie reste plutôt conçue comme un « état »³⁵ alors que côté Orient, elle est plutôt conçue comme un « processus », bien que chacun de ces aspects contienne, comme il se doit, son contraire.

Ceci explique certaines positions controversées entre philosophes grecs, en particulier sur la question du « mouvement ». Ainsi, pour Héraclite, l'harmonie est bien issue d'un processus, elle naît d'un mouvement d'une dissonance (friction) vers sa résolution (unisson, octave, ou à la rigueur quinte) : « Glosant la **formule héraclitéenne** à laquelle il reproche d'être privée de raison, car elle **pose que l'harmonie consiste en une opposition et un conflit**, Éryximaque éprouve une résistance épistémologique à l'égard d'une pensée absurde, qu'il veut corriger en lui faisant identifier l'harmonie et la

³⁴ « Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon », Evangelos Moutsopoulos (présentation du site www2.u-bourgogne.fr/philo/centre-Bachelard/Z-Moutsopoulos.pdf, extraite de *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1959, 428 pages).

³⁵ Cependant, E. Moutsopoulos note bien les deux étapes présentes dans le « processus de la démiurgie selon le *Timée*, deux « moments », deux étapes successives, dans la marche de l'intelligence vers la création de l'Âme du Monde. Il s'agit, notamment, du moment de l'« intention », ou de la conception, et de celui de la réalisation, de l'« exécution ». [...] Le dispositif de ce que Platon appelle l'âme du Monde a une signification particulière du point de vue philosophique. Malgré sa provenance incontestablement scientifique, toute cette construction est une liaison entre les deux mondes auxquels elle sert de transition, de sorte qu'il y ait entre le Ciel visible et le Ciel intelligible (...), un Ciel imaginaire ; et c'est à celui-ci que correspond la situation intermédiaire de l'Âme du Monde » (*op.cit.*, pp. 358-359 puis 361).

consonance. La consonance met fin à la contrariété, qui constitue justement le fond de l'harmonie selon Héraclite. Lorsqu'il identifie harmonie et consonance, Éryximaque élimine donc la dissonance ».³⁶

En Chine, c'est par les chiffres (numérologie) et les images (figuration) que s'élabore une conception du monde qui, au-delà de leur existence même, est fondée sur les relations qui s'établissent entre eux. Alors seulement, la perception de la présence de mystères insondables, de la constance de certains phénomènes à l'œuvre de façon interne, non directement perceptible, de la variabilité des aspects se manifestant extérieurement, s'élaborent ce qui peut s'apparenter à de concepts tels que ceux qui président à la réflexion en Occident.

Ce goût pour les chiffres et pour la cosmologie a conduit les Chinois à ériger un système de correspondances et de structuration de l'univers qui a suscité des analyses approfondies³⁷, se développant en trame, par chiffre comme pour la tétraktys grecque, et en établissant pour chaque chiffre des correspondances transversales, correspondances cosmogoniques fondées sur la musique comme en Grèce où la science des nombres s'articule sur les lois nées de la musique (union de l'intelligible et du spirituel).

Cet ancrage cosmogonique est d'ailleurs en partage avec la civilisation suméro-babylonienne qui a développé très tôt une science du nombre, ce qui rend probable, par similitude sur la corrélation de développement entre mathématiques et musique, la réalité d'une théorie musicale à cette époque : la présence d'une grande lyre-cithare à 9 cordes et de tablettes commentant son jeu est attestée vers le XVIII^e siècle avant notre ère.³⁸

³⁶ Platon et la dysharmonie, recherches sur la forme musicale, *ibid.*, p. 56.

³⁷ Notamment, en langue française, Marcel Granet (*La pensée chinoise*, Albin Michel, L'Évolution de l'humanité, 1988, 570 pages) et Marc Kalinowski avec *Cosmologie et divination dans la Chine ancienne, Le compendium des cinq agents (Wuxing dayi, V^e siècle)*, École française d'Extrême-Orient, 1991, 625 pages.

³⁸ « An Old Babylonian treatise on the tuning of the harp », O. R. Gurney, *IRAQ XXX* (1968), The British School of Archaeology in Iraq, Institute of Archaeology, London, 1971, pp. 229-233 ; Hans G. Güterbock, « Musical notation in Ugarit », *Revue d'Assyriologie* N° 64, Paris, PUF, 1970, pp. 45-52 ;

Sa corde centrale porte justement le nom du dieu Éa et atteste de l'importance de la symétrie autour du centre dans l'Antiquité de cette civilisation.³⁹

Mais là où la Grèce a fondé son explicitation du monde sur le logos, le langage des mots, la Chine a développé l'expression par l'image.

Le goût pour les images repose sur l'observation des faits de la nature et leur figuration comprend tous les niveaux de significations depuis le niveau mimétique jusqu'au niveau symbolique, et se dégagent, des choix d'images plus ou moins mythiques, le(s) signifié(s) perceptible(s) dans l'art et reflétant

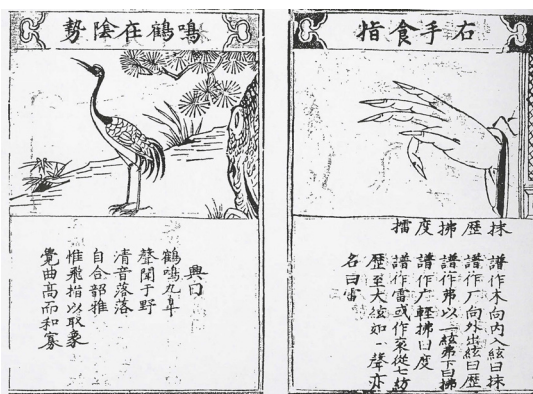
WULSTAN, David, « The earliest musical notation », *Music&Letters* 52 (1971), pp. 365-382, Oxford University Press, London, 1971, ainsi que plusieurs articles de Marcelle Duchesne-Guillemain sur la théorie musicale babylonienne en lien avec la découverte des tablettes dans *Revue de musicologie* N° 52, Paris, (respectivement N° 49, 52, 55, 66 en 1963, 1966, 1969, 1980), notamment le troisième article : « La théorie babylonienne des métaboles musicales ». Plus récemment, le *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Band 8-5/6, Lieferung Moab-Musik, de 1995 et 8-7/8, Lieferung Musik-Mythologie, de 1997 fait un point intéressant sur trois interprétations portées par trois groupes travaillant sur le sujet dont celle, relativement nouvelle, décrite ainsi : « Smith argues convincingly that the names of the dichords in the cuneiform texts, because they refer to string numbers, make more sense as instrumental tablature than as pitch notation. Thus the written instructions in the Ras Samra hymns as well as in the OB hymnodic instructions reflect the hand positions/strings to be plucked by the instrumentalists who accompany the vocalists ». Cela correspond à la tradition chinoise d'écriture musicale qui consiste à décrire le geste instrumental plutôt que le résultat sonore (hauteur de note).

³⁹ L'importance de cette symétrie autour de la corde centrale se retrouve dans l'approche tétracordale de la musique grecque, notamment dans la restitution d'Andrew Barker (*Greek Musical Writings, I, II*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, p. 253, puis, plus loin, p. 254) avec la *mesē* correspondant au soleil (en l'occurrence le Sol et corde centrale dans le cas de l'accordage standard de la cithare *qin*, avec une corde la plus grave valant Do, base de la réflexion en Occident). Cette note est au cœur entre les deux tétracordes que l'on peut voir comme conjoints dans le cas du pentatonique ([Do, Ré, Fa, [Sol], La, Do, Ré]) ou disjoints dans le cas de l'heptatonique avec ([Do, Ré, Mi, Fa], [Sol, La, Si, Do]), ce qui semble corroboré par l'innovation attribuée à Pythagore : « The intervals of a fourth and a fifth, of that which is formed by the combination of the two, known as the octave, and of the tone which lies additionally between the two tetrachords, were established as having this numerical quantity by Pythagoras ».

l'harmonie dans leur conception du monde à l'image des dragons et des phénix présentés dans cet article.

Le dragon qui, dans sa version mâle, relie le ciel et la terre, comme le tonnerre mais aussi l'arc-en-ciel, en mouvements d'opposition-complémentarité, et témoignant de la déchéance ou de la vertu du souverain, est le symbole d'une puissance telle, qu'il est craint et combattu en Occident.

Le dragon a un *alter-ego* avec la grue, dont le symbole est « la pureté, l'élévation, la liberté et qui se tient au-dessus de la poussière du monde »⁴⁰, symbole d'immortalité et de délivrance. C'est l'image préférée du lettré chinois, et elle était déjà célébrée, mille ans avant notre ère, dans les poèmes du 詩經 *Shijing* Livre des Odes comme messenger entre le céleste et le terrestre, et réciproquement comme symbole pour l'accompagnement des défunts après leur mort⁴¹. C'est aussi le terme d'harmonie 和 *he* qui lui est associé dans la présentation du doigté-geste fondamental de l'index (vers l'intérieur et vers l'extérieur) à la cithare *qin* :



Métaphore poético-picturale pour le doigté principal de l'index main droite⁴²

« Une grue chante dans l'ombre »

⁴⁰ Su Dongpo, *sur moi-même*, J. Pimpaneau, Arles, Picquier poche, 2003, p. 621.

⁴¹ Cf. *La Pensée du geste dans les arts du lettré*, thèse de doctorat de l'auteur, *op.cit.*, pp. 19-21.

⁴² « 風宣玄品 *Fengxuan xuanpin* Mystère que nous dit le vent », 琴曲集成 *Qinqu jicheng* (Ouvrage de référence sur la musique de *qin*), *op.cit.*, p. 393.

La grue chante les neuf airs [de la dynastie Xia],
 bruit perçu dans les 4 directions [confins] ;
 les sons limpides s'égrènent
 naturels, harmonieux, éclatants, élégants,
 un doigt seul en vol saisit l'image,
 chant haut et clair d'une rare harmonie.

Cette aspiration à la délivrance, on la retrouve dans toutes les civilisations, elle fonde les religions et, curieusement, est associée à la corde : corde-lien, entravante mais qui délivre en même temps, corde de l'arc qui vise mais – en vibrant – chante en même temps, et corde de l'instrument d'où les notes de musique émergent mais sont comme projetées dans les airs en même temps (sans compter les cordes vocales).

En voici la formulation par Mircea Eliade qui en a dégagé l'aspect universel : « Le mot babylonien *markasu*, “liaison, corde”, désigne dans la mythologie “le principe cosmique qui unit toutes les choses” [...] De même Tchouang Tseu [Zhuangzi](ch.VI) parle du Tao [Dao] comme de la “chaîne de la création entière”, ce qui rappelle la terminologie cosmologique indienne. [...] Partout, le but dernier de l'homme est de se libérer des “liens” [...] On sait que la pensée indienne est dominée par cette soif de délivrance et que sa terminologie la plus caractéristique se laisse réduire à des formules polaires telles que “enchaîné-délibéré”, “lié-délié”, “attaché-détaché”, etc. Les mêmes formules ont cours dans la philosophie grecque : dans la caverne de Platon, les hommes sont retenus par des chaînes qui les empêchent de se mouvoir et de tourner la tête (Rép., VII, 514 a sq) ». ⁴³

Il nous est alors impossible de conclure sans justifier avec lui, en postface, cette transversalité de l'approche entre des civilisations dont la différence actuelle de cultures et de religions ne peut cacher certains fondements communs à l'origine, quête perpétuelle, du Un au Multiple, entre le Fini et l'Infini, d'un univers qui reste le maître, mystérieux, et toujours à redécouvrir.

⁴³ Mircea Eliade, *ibid.*, pp. 152-154, puis, citation finale, pp. 227-228.

« L'histoire d'un symbolisme est une étude passionnante et d'ailleurs complètement justifiée, car c'est la meilleure introduction à ce qu'on a appelé la philosophie de la culture. Les Images, les archétypes, les symboles sont diversement vécus et valorisés : le produit de ces actualisations multiples constitue en grande partie les "styles culturels". A Céram, dans les îles Moluques, et à Éleusis, on retrouve les aventures mythiques d'une jeune fille primordiale : Hainuwele et Kore Persephone. Du point de vue de la structure, leurs mythes se ressemblent : et pourtant quelle différence entre les cultures grecque et céramienne ! La morphologie de la culture, la philosophie des styles s'intéresseront surtout aux formes particulières prises par l'Image de la Jeune Fille en Grèce et aux Îles Moluques. Mais si, en tant que formations historiques, ces cultures ne sont plus interchangeables, étant déjà constituées dans leurs propres styles, elles sont comparables sur le niveau des Images et des Symboles [...] Si les Images n'étaient pas en même temps une "ouverture" vers le transcendant, on finirait par étouffer dans n'importe quelle culture, aussi grande et admirable qu'on la suppose. [...] Les Images constituent des "ouvertures" vers un monde trans-historique. Ce n'est pas leur moindre mérite : grâce à elles, les diverses "histoires" peuvent communiquer ». (Mircea Eliade)