



HAL
open science

Vocabulaire musical et métaphore du mélange dans la 2^e homélie d'Origène sur le Ps 67

Marguerite Harl, Matthieu Cassin, Bruno Meynadier

► To cite this version:

Marguerite Harl, Matthieu Cassin, Bruno Meynadier. Vocabulaire musical et métaphore du mélange dans la 2^e homélie d'Origène sur le Ps 67. *Adamantius*, 2024, 28, pp.304-324. <halshs-04549629>

HAL Id: halshs-04549629

<https://shs.hal.science/halshs-04549629v1>

Submitted on 17 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Vocabulaire musical et métaphore du mélange dans la 2^e homélie d'Origène sur le Ps 67

Marguerite Harl (†), avec la collaboration de Matthieu Cassin et Bruno Meynadier¹

Introduction

Parmi les *Homélie sur les Psaumes* d'Origène récemment redécouvertes grâce à Marina Molin Pradel, et dont l'édition a rapidement paru par les soins diligents de Lorenzo Perrone, secondé par Emanuela Prinzivalli et Antonio Cacciari², la seconde homélie sur le Ps 67 comporte d'importants développements sur la musique, en particulier vocale³. Les quatre premiers paragraphes de cette homélie sont en effet consacrés à l'interprétation des deux injonctions divines du verset 5, « Chantez pour Dieu, jouez du psaltérion⁴ pour son nom » (ᾄσατε τῷ θεῷ, ψάλατε τῷ ὀνοματι αὐτοῦ). Origène cherche avec ses auditeurs le sens profond des deux activités définies par ces verbes, ᾄδειν et ψάλλειν. Les textes d'Origène sur la musique étant peu nombreux, nous avons là un document précieux pour étudier quelques termes de son lexique musical⁵. Si, en effet, le lexique d'Origène pour la voix, le chant et la musique est, dans son ensemble, celui de ses contemporains et de ses prédécesseurs habituels (Philon⁶ et Clément d'Alexandrie⁷), quelques termes sont plus rares, parfois même uniques

¹ Marguerite Harl avait d'abord préparé cet article avec l'aide de Bruno Meynadier, qui l'a en particulier secondé pour plusieurs recherches lexicales et a relu différents états du texte, puis avec celle de Matthieu Cassin, qui l'a rédigé à partir des matériaux rassemblés et en étroite collaboration avec M. Harl ; toutefois, le travail n'avait pu aboutir tout à fait avant que les forces de M. Harl déclinent, en particulier dans le courant de l'année 2018. L'*addendum* en fin d'article est dû à M. Cassin

² L. PERRONE, avec M. MOLIN PRADEL – E. PRINZIVALLI – A. CACCIARI, *Origenes Werke, Dreizehnter Band. Die neuen Psalmenhomilien: eine kritische Edition des Codex monacensis graecus 314* (GCS N.F. 19), de Gruyter, Berlin – Boston 2015.

³ La bibliographie sur la place de la musique chez les Pères et ses interprétations est pléthorique, et il n'est pas question de la reprendre ici de manière exhaustive ; on se reportera en particulier à L. WUIDAR, *L'uomo musicale nell'antico cristianesimo. Storia di una metafora tra Oriente e Occidente* (Institut historique belge de Rome, Études 2), Institut historique belge de Rome, Bruxelles – Roma 2015, qui fournit de très larges indications bibliographiques. On pourra également consulter l'article transversal d'E. FERGUSON, *Toward a Patristic Theology of Music*, *StPatr* 24, 1993, 266-283 [= *The Early Church at Work and Worship. III, Worship, Eucharist, Music and Gregory of Nyssa*, Clarke & co., Eugene (OR) 2017, n° 8], ainsi que l'ouvrage fondamental de R. A. SKERIS, *Chroma Theou. On the origins and theological interpretation of the musical imagery used by the ecclesiastical writers of the first three centuries, with special references to the image of Orpheus*, Copenrath, Altötting 1976. Voir également S. MORLET, *Symphonia. La concorde des textes et des doctrines dans la littérature grecque jusqu'à Origène*, Belles Lettres, Paris 2019.

⁴ L'équivalence française du verbe ψάλλειν est malaisée, puisque le terme désigne à la fois l'utilisation d'un instrument à cordes, l'accompagnement instrumental du chant, mais aussi la psalmodie, c'est-à-dire le chant accompagné d'un instrument à cordes.

⁵ Pour les conceptions d'Origène sur la musique, on verra en dernier lieu L. WUIDAR, *L'uomo musicale*, cit. (n. 2), 25-33.

⁶ Pour la signification et l'usage de la musique chez Philon, voir par exemple L. H. FELDMAN, *Philo's Views on Music*, *Journal of Jewish Music and Liturgy* 9 (1985-1986) 36-54 [= *Studies in Hellenistic Judaism*, Brill, Leiden 1996, 504-528] ; S. LEVARIE, *Philo on Music*, *Journal of Musicology* 9 (1991) 124-130 ; E. FERGUSON, *The art of Praise: Philo and Philodemus on Music*, in *Early Christianity and Classical Culture. Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe*, éd. J. T. FITZGERALD – T. H. OLBRICHT – L. H. WHITE, Brill, Leiden, Boston 2003, 391-426. Voir également P. JEFFREY, *Philo's Impact on Christian Psalmody*, in *Psalms in Community. Jewish and Christian Textual, Liturgical and Artistic Traditions*, éd. H. W. ATTRIDGE – M. E. FASSLER, Brill, Leiden 2004, 147-187, qui étudie en détail l'usage d'un certain nombre de termes

dans un contexte musical. En outre, Origène fait de ce lexique et des images qui lui sont associées un usage théologique important, qui définit sous un angle nouveau le rôle fondamental du Logos divin en l'homme.

L'homélie s'ouvre par un préambule sur l'accomplissement des commandements divins et leur interprétation (200, 1-19). Dans une première partie, consacrée au premier stique, « chantez pour Dieu », Origène pose d'abord la question de la suffisance du sens littéral (l'entraînement à la modulation de la voix) et de la nécessité d'un sens plus grand (201, 1-12). Après avoir présenté l'utilité du sens littéral (201, 13-204, 6), l'auteur, en s'appuyant sur 1 Co 13, 9-10, introduit la notion d'une voix dans l'esprit, dans le cœur, et de la musique qui lui correspond (204, 7-206, 2). Il présente alors les maîtres de cette musique spirituelle, David, le Sauveur, le *Logos* en l'homme (206, 3-207, 17). Origène conclut cette première partie en invitant à chanter de manière sensible et de manière spirituelle des mélodies qui plaisent à Dieu (207, 18-25)⁸. Dans une seconde partie, l'orateur commente le second stique, « Jouez du psaltérion pour son nom » ; cette seconde pratique relève du domaine corporel, inférieur au pur chant pour Dieu, qui est assimilé à une théologie correcte, quand la musique instrumentale correspond seulement à l'usage harmonieux des parties du corps (208, 1-211, 2).

La présente enquête se limite à quelques-uns des termes musicaux employés par Origène dans cette homélie, et en particulier à cinq passages de la première partie de cette homélie : dans un premier temps, sont successivement envisagés la modulation (ἔκκλισις) de la voix, sa clarté (τρανότης) et quelques caractéristiques de la voix et de la musique (μουσική). Un second temps, plus développé, part de la fonction d'organisation rythmique du *Logos* pour aboutir au texte essentiel de cette réflexion, qui étudie la musique comme composition, mélange (κρᾶμα) des sons, tempéré par rythme et mélodie, sur le modèle de la musique céleste, et met en évidence les sources philoniennes de cette interprétation.

On note la curiosité d'Origène pour les termes technique, exercices de la voix, cordes des instruments, etc. On observe surtout sa dette à l'égard de certains traités de Philon. Mais on passerait à côté de l'essentiel si l'on négligeait de relever l'affirmation théologique principale de ces textes : le rôle en l'homme du *Logos* de Dieu, qui donne à l'esprit humain le rythme de la vraie musique. Par lui, le chant intérieur de l'homme s'élabore en un bon comportement, et en une connaissance adéquate de Dieu.

I. Autour de quelques termes liés au vocabulaire de la musique vocale

1. La modulation (ἔκκλισις) de la voix

a. ἔκκλισις

Dès le début de l'homélie, avant d'étudier le sens véritable de « chanter pour Dieu », le prédicateur écarte d'abord l'interprétation littérale : l'injonction du psalmiste aurait pour seul

musicaux chez Philon, ainsi que la conception d'ensemble de la musique chez cet auteur ; cependant, son enquête est pratiquement restreinte aux textes philoniens en lien direct avec les thérapeutes.

⁷ Pour l'usage du chant dans la réflexion théologique et protreptique de Clément, en particulier en lien avec la figure d'Orphée, voir en particulier F. JOURDAN, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. I, *Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. Réécriture d'un mythe à des fins protreptiques chez Clément d'Alexandrie* (Anagôgê), Belles Lettres, Paris 2010, 297-380. Voir également P. BAHL, *Der Logos Gottes und das neue Lied. Die theologische Aneignung der Musik durch Clemens von Alexandria*, ZThK 115 (2018) 27-46.

⁸ Sur l'une des sources possibles de ce développement, chez Philon, voir *infra*, n. **.

but de recommander les exercices de la *phonastique*, qui font travailler l'ἔκκλισις de la voix, sa modulation⁹.

Ζητῶ οὖν εἰ τοῦτο προσέταξεν ὁ τῶν ὅλων θεὸς ἢ ὁ Χριστὸς ἢ τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον, ἵνα μηδὲν ἄλλο νοῆται κατὰ τὸ ἄσατε τῶ θεῶ ἢ ἔκκλισις τῆς φωνῆς, ἣν ἡμῶν μᾶλλον δύναται ποιεῖν οἱ μουσικοὶ καὶ ὅσοι μεμελετήκασιν ἀσκεῖν αὐτῶν τὴν φωνὴν καὶ μεγαλύνειν καὶ μεγεθύνειν διὰ τινος τέχνης φωναστικῆς καὶ φωναλειπτικῆς.

Je cherche si le Dieu de l'univers – ou le Christ ou l'Esprit saint – a donné cette injonction afin que nous ne comprenions dans l'expression "chanter pour Dieu" rien d'autre que la modulation (ἔκκλισις) de la voix, celle que, mieux que nous, savent produire les chanteurs (des musiciens) et tous ceux qui se soucient d'exercer leur voix, de la fortifier et de l'amplifier par quelque technique d'exercice de la voix et d'entraînement de la voix¹⁰.

Puisque le mot ἔκκλισις n'est pas attesté par les dictionnaires dans un emploi appliqué à la voix humaine, l'usage qu'en fait ici Origène doit être étudié à partir de son contexte immédiat : il apparaît que l'ἔκκλισις de la voix désigne la capacité de la voix des chanteurs et, plus largement, de tout locuteur qui peut bénéficier des exercices vocaux de la φωνασκία : l'élocution est susceptible de se modifier sous l'effet de l'entraînement, par exemple pour acquérir plus de force et d'amplitude. C'est donc que la voix est souple, modifiable, capable de changements, ce qui rejoint la définition classique de la voix comme essentiellement mobile, capable de changer¹¹.

Ce sens n'est pas le plus habituel pour ἔκκλισις, mais il s'intègre fort bien dans le cadre sémantique général du terme : formé sur le verbe κλίνω, dévier, incliner, le substantif désigne en psychologie les inclinaisons des hommes, bonnes ou mauvaises¹² ; il est aussi employé en astronomie pour les mouvements de la lune¹³. On retrouve à propos de la voix ces significations : la voix de celui qui parle s'abaisse ou s'élève, se fait forte ou faible, parcourt différents degrés d'intensité ou de hauteur. La voix des êtres vivants a des inclinaisons, des flexions, des inflexions, qui forment sa modulation naturelle, une forme de chant naturel distinct de la pratique technique du chant¹⁴.

b. φωνασκία

Le lexique des exercices de la voix paraît montrer la familiarité d'Origène avec une pratique bien connue dans l'Antiquité, la φωνασκία, c'est-à-dire l'ensemble des exercices accomplis sous la direction d'un φωνασκός, un « maître de la voix », par ceux qui ont le souci

⁹ On peut hésiter sur la traduction du terme ἔκκλισις, dans ce contexte musical et vocal ; le terme de 'flexibilité' pourrait aussi correspondre, de même que le terme technique de 'cantillation', qui indique précisément la modulation phonique dans la récitation/le chant des Psaumes. On conservera cependant ici 'modulation'.

¹⁰ Origène, *H67Ps* II 2 (201, 4-8).

¹¹ Voir Aristoxène (éd. L. LALOY, *Lexique d'Aristoxène*, Paris 1904), s. v. κίνησις.

¹² Chez les stoïciens, il désigne en particulier le refus, l'évitement, voire la dérobaie. Cléanthe appelle ainsi 'tempérance' (σωφροσύνη) la force d'âme quand elle s'applique aux choix et aux refus (περὶ τὰς αἰρέσεις καὶ ἐκκλίσεις σωφροσύνη : *SVF* 563, 7 [I, 129, 2]) ; Chrysippe oppose l'impulsion au refus (Οὐκοῦν καὶ ἡ ἀφορμὴ λόγος ἀπαγορευτικὸς καὶ ἡ ἔκκλισις : <ἡ δὲ εὐλάβεια> εὐλογος ἔκκλισις : *SVF* 175, 3-5 [III, 42, 6-8]), etc. Ces définitions stoïciennes se retrouvent chez Clément d'Alexandrie, *Stromates*, II, 18, 79, 5 ; 101, 1, avec des divergences en particulier sur la définition de la crainte (II, 7, 32-33). Origène connaît aussi cet emploi et reprend l'opposition de Chrysippe entre ὁρμή et ἔκκλισις (Procopé de Gaza, *Épitomé sur le Cantique des cantiques* [CCSG 67], 323, 3-4) ; voir aussi *CC* VII 63, 15 (refus de l'adultère).

¹³ Plutarque, *De facie* 929C, en conjonction avec ἀποστροφάς (retraits) : trad. A. LERNOULD, *Plutarque, Le visage qui apparaît dans le disque de la lune* (Cahiers de philologie 30), Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2013, 47.

¹⁴ Voir J.-L. LABARRIERE, *Le caractère musical de la voix chez Aristote*, Philosophie antique 2 (2002 : *Questions aristotéliennes*), 89-108. Voir aussi infra, p. ***.***, les textes de Philon d'Alexandrie qui emploient le terme μουσική pour la voix de l'homme ou du rossignol.

d'une bonne élocution, les chanteurs, les acteurs de théâtre, les orateurs et hommes politiques, etc¹⁵. Origène connaît le nom classique de cette pratique, qu'il emploie plus loin¹⁶ ; il la qualifie ici à l'aide de deux adjectifs de même formation, φωνασκή et φωναλειπτική, le premier formé sur ἀσκέω (exercer)¹⁷, le second sur ἀλείφω (entraîner). Ce second terme ne paraît pas attesté en dehors de ce texte. Origène précise le bénéfice de ces exercices à l'aide de deux verbes formés l'un sur μέγας (μεγαλύνω), l'autre sur μέγεθος (μεγεθύνω), tous deux attestés au sens de rendre plus grand, plus fort. Ils correspondent peut-être à deux objectifs différents, visés par des exercices différents : amplifier le module de la voix, d'une part, modifier son ton, aigu ou grave, d'autre part.

c. ᾠδή et μελωδῆμα

Un autre texte d'Origène, également consacré à l'explication des Psaumes, permet de préciser en quel sens il emploie ἔκκλησις. Il provient d'un fragment transmis par les chaînes exégétiques, sur le titre du Psaume 4 (Εἰς τὸ τέλος ἐν ψαλμοῖς ᾠδὴ τῷ Δαυΐδ). Après avoir montré que l'attribution du chant de victoire « à David » vaut à la fois pour le David historique, pour le Christ dont il est le type et pour tous les saints qui portent l'image du Christ, Origène introduit les variantes hexaplaïres du titre, et notamment le terme d'Aquila, μελωδῆμα, à la place du vocable ᾠδή qu'il emploie la Septante :

Οὐ πάνυ δὲ ζητήσεως ἔχεται ἡ διαφορὰ τῶν λέξεων ᾠδῆς καὶ μελωδήματος. Διὰ μὲν γὰρ τῆς ᾠδῆς ἔκκλησις τῆς φωνῆς δηλοῦται τοῦ λέγοντος, διὰ δὲ τοῦ μελωδήματος τάχα καὶ τὸ τεχνικὸν τοῦ μυστικοῦ μέλους ἀδομένου ἐν ῥυθμῷ.

La différence entre les deux termes ᾠδή et μελωδῆμα ne réclame pas une longue recherche. En effet, par le mot ᾠδή est désignée la modulation de la voix de celui qui parle, alors que par le mot μελωδῆμα, on désigne peut-être aussi le caractère technique de la mélodie douée d'un sens spirituel, chantée avec le rythme¹⁸.

¹⁵ Voir K. MELIDIS, *Recherches sur les professionnels de la voix dans l'antiquité grecque et romaine. L'exercice de la voix : φωνασκοί et φωνασκία*, thèse de doctorat sous la dir. d'A. Bellis, Université Paris-Sorbonne, Paris 2012.

¹⁶ *H67Ps* II 3 (206, 3-4) : Δέομαι οὖν μουσικῆς νοητῆς, ῥυθμιζούσης τὴν τοῦ νοῦ φωνήν, δέομαι φωνασκίας πνευματικῆς οὐκ αἰσθητῆς : puisqu'il y a une « voix de l'esprit », il faut qu'il y ait aussi une musique de l'esprit, et donc « j'ai besoin d'un entraînement spirituel de la voix ». L'expression « entraînement spirituel de la voix de l'esprit » peut évoquer une pratique qui n'est pas sans rappeler une pratique du type des *Exercices spirituels* qu'a mis en évidence P. Hadot pour la philosophie antique (voir en particulier P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Institut d'études augustiniennes, Paris 1993).

¹⁷ Le terme est rare : Plutarque, *Tiberius Gracchus* 2, 6, où l'adjectif qualifie un instrument de musique, qu'un esclave utilise pour modérer la voix de son maître ; Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes* II 103 ; Porphyre, *Sur les Harmoniques de Ptolémée* 26, 14, où le terme entre dans une liste de ceux qui pratiquent la musique à partir de la seule pratique ou expérience ; Aëtios d'Amida, *Livres médicaux* VIII 56 (CMG 8.2, p. 494, 14-15) [= Paul d'Égine, *Épitomé* III 28, 10, 1 (CMG 9.1)] ; Palladios, *Commentaire sur Hippocrate, De morbis popularibus* VI (éd. F. R. DIETZ, *Scholia in Hippocratem et Galenum*, Königsberg 1834), II, 93, 30 ; *Suda* φ 651 (où le terme est donné comme équivalent de la trompette, *bucina*) ; Psellos, *Philosophica minora*, I (éd. J. M. DUFFY), op. 32, 26. Voir aussi Arrien, *Entretiens d'Épictète* I 4, 20 (adverbe). Le substantif φωνασικός est, lui, plus courant.

¹⁸ Origène, *Excerpta in Ps* (PG 12), 1133D. On notera qu'Eusèbe de Césarée, *Commentaria in Psalmos* (PG 23) 101D-104A, alors qu'il paraît reprendre largement Origène pour tout ce passage, ne mentionne pas la distinction entre ᾠδή et μελωδῆμα : Αὕτη τοίνυν ἡ ᾠδή, ἢ τὸ μελωδῆμα, ἢ ψαλμὸς τὴν εἰρημένην ἔχων ὑπόθεσιν ἐπαγγέλλεται ταύτην κοινώτερον μὲν ἐν τῷ προφήτῃ Δαυΐδ, μυστικώτερον δὲ τῷ Χριστῷ, τὸ πρόσωπον τῶν ἁγίων ἀναλαμβάνοντι, τὰς δὲ θλίψεις αὐτῷ ἰδιοποιημένῳ καὶ τοὺς πλατυσμοὺς ἁγίων· ἁγίων γὰρ, φωνὴ τὸ, Ἐν παντὶ θλιβόμενοι, ἀλλ' οὐ στενοχωρούμενοι· ἐπιστρέφοντι δὲ καὶ τοὺς ὅσοι τυγχάνουσι βαρυκάρδιοι, τοὺς τε ἀγαπώντας τὰ μάταια καὶ ζητούντας τὸ ψεῦδος. Τὸ δὲ μελωδῆμα παρὰ τὴν ᾠδὴν εἰκε δὴ δὴν καὶ τὸ τοῦ μυστικοῦ ῥυθμοῦ τεχνικόν· κατὰ δὲ ἀναγωγὴν ὀρθὴν, πολιτεία πρὸς δόξαν Θεοῦ μετὰ δογμάτων ὑγιῶν καὶ λόγων καὶ ἐτέροις ὠφελίμων. L'attribution de l'extrait à Eusèbe est cependant problématique : voir R. DEVREESSE, *Les anciens commentateurs grecs des Psaumes* (StT 264), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1970, 91 et 9 n. 62, qui traite également de la paternité origénienne du passage cité ci-dessus.

Origène oppose donc les deux titres possibles du psaume en les interprétant comme deux modalités de récitation : si le psaume a pour titre ᾠδή, la lecture fera entendre seulement la modulation de la voix de celui qui le dit ; s’il est au contraire un μελόδημα, le psaume sera chanté selon les règles de la musique (qu’Origène présente plus loin), avec une mélodie et un rythme¹⁹. Il établit donc un contraste entre la modulation naturelle de la voix (ἐκκλισις) et la création artistique, technique, d’un véritable chant musical. On retrouve ainsi la notion aristotélicienne du caractère naturellement musical de la voix : ᾠδή y désigne en effet la voix des oiseaux dont le chant est une simple modulation naturelle, non artificielle²⁰ ; cet usage est également présent chez Clément d’Alexandrie, qui utilise tantôt φωνή, tantôt ᾠδή, dans ses réflexions sur les changements de chant des oiseaux en fonction des saisons²¹.

L’étude de la *Lettre à Marcellinus* d’Athanasie permet de confirmer cette interprétation²² : dans les ch. 15 à 26, Athanasie présente l’adaptation des différents psaumes aux situations où se trouvent les hommes, au moyen d’une longue série d’exemples qui apparie une situation humaine avec un psaume ; ces exemples sont introduits tantôt par λέγε, tantôt par ψάλλε, tantôt par ᾄδε. Le verbe λέγειν, qui est le plus utilisé des trois, renvoie non pas à une simple lecture mais bien à une diction vocale – le terme est d’ailleurs employé plus loin par Athanasie pour évoquer une diction musicale, lorsqu’il est précisé par μετὰ μέλους (29, 3, l. 12 [p. 889]²³) ou par κατὰ πλάτος, qui reprend l’expression précédente τῆ κατὰ πλάτος φωνῆ τὸν θεὸν ὑμνεῖν (27, 2, l. 12-13 [p. 884]). Athanasie oppose alors la prose des livres historiques au déploiement vocal et mélodique des psaumes, odes et chants²⁴. Λέγειν peut donc être employé pour diverses formes de vocalisation des Psaumes, qu’ils soient dits ou chantés, et le terme demande à être précisé par son contexte immédiat.

Le terme μελόδημα désigne donc le chant du psaume, qui implique μέλος et ῥυθμός, et déploie toutes ses possibilités musicales et poétiques. C’est l’une des modalités possibles de vocalisation du psaume, qu’Origène oppose à la simple ᾠδή, qui n’en est que la diction modulée, telle qu’elle est requise par un texte poétique, sans pour autant qu’il y ait mise en œuvre d’une technique vocale particulière, propre au chanteur.

2. La clarté (τρανότης) de la voix humaine

Origène aborde l’interprétation de la deuxième injonction divine, « psalmodiez pour son nom », en soulignant le contraste entre les compléments des deux verbes : l’un (‘chanter’, ᾄδειν) est « pour Dieu », alors que l’autre (‘psalmodier’, ψάλλειν) est « pour son nom » (208, 1-3). Le commentaire allégorique est fondé sur la hiérarchie entre « Dieu » et « son nom » : le « chant » est le symbole de ce qui est plus noble (la pensée correcte sur Dieu), tandis que la psalmodie est symbole de ce qui est moins important, inférieur (le bon usage des parties du corps). C’est la distinction de la théologie et de la morale, ou manière de vivre (209, 2-6).

¹⁹ Voir Aristoxène, s. v. μελωδέω : la voix fait entendre la mélodie, c’est-à-dire des intervalles entre les sons. Sur cette distinction, voir également E. FERGUSON, *The Active and Contemplative Lives: The Patristic Interpretation of Some Musical Terms*, StPatr 16 (1985) 15-23 [= *The Early Church at Work and Worship*, III, *Worship, Eucharist, Music and Gregory of Nyssa*, Clarke & co., Eugene (OR), 2017 n° 9].

²⁰ Voir par exemple Aristote, *Histoire des animaux* IX 632b14-18 : Τῶν δ’ ὀρνέων πολλὰ μεταβάλλουσι κατὰ τὰς ὥρας καὶ τὸ χρῶμα καὶ τὴν φωνήν, οἷον ὁ κόττυφος ἀντὶ μέλανος ξανθός, καὶ τὴν φωνήν ἴσχει ἀλλοίαν· ἐν μὲν γὰρ τῷ θερεί ᾄδει, τοῦ δὲ χειμῶνος παταγεῖ καὶ φθέγγεται θορυβῶδες. Voir aussi LABARRIERE, *Le caractère musical* », cit. (n. **).

²¹ Clément d’Alexandrie, *Pédagogue* II 10, 84-85.

²² Athanasie, *Lettre à Marcellinus*, éd. K. SAVVIDIS, *Athanasius Werke*. I.1.6, de Gruyter, Berlin – New York 2021 (CPG 2097).

²³ L’indication est ensuite reprise sous la forme ἡ ἑμμελῆς ἀνάγνωσις (29, 3, l. 14 [889]).

²⁴ Κατὰ συνέχειαν μὲν οὖν εἴρηται, οἷά ἐστι τὰ τοῦ νόμου καὶ τῶν προφητῶν καὶ τὰ ἰστορούμενα πάντα μετὰ τῆς καινῆς διαθήκης. κατὰ πλάτος δὲ λέγεται, οἷά ἐστι τὰ τῶν ψαλμῶν καὶ ᾠδῶν καὶ ἁσμάτων ῥήματα. Athanasie, *Lettre à Marcellinus*, 27, 2, l. 13-16 (884).

a. Dans l'Homélie 2 sur le Ps 67

La différence entre les deux activités, chanter et psalmodier, tient à ce que la « voix humaine », utilisée pour chanter sans accompagnement instrumental, est en elle-même un instrument dont la « clarté » est incomparable : elle ne peut qu'être imitée par les instruments fabriqués par les artisans pour faire de la musique.

Ὁ μὲν τοίνυν ἄδων ψαλῆ χρηταί φωνῆ, ὁ δὲ ψάλλον καὶ τῷ ὄργανῳ. Ἔστι τι ψαλτήριον τὸ ὄργανον καὶ ἔστι τι τρανότερον μὲν ᾧδῆ, οὐ δυνάμενον δὲ ἀποδοῦναι τὴν τρανότητα τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς τὸ ὄργανον τὸ ψαλτήριον, ἀλλ' οἷονεὶ μιμεῖται κατὰ τὸ δυνατὸν τὸ ὄργανον τὴν τρανότητα τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς.

Celui qui chante utilise sa voix sans complément, tandis que celui qui psalmodie utilise aussi l'instrument. L'instrument, ce peut être le psaltérion ; ce peut être aussi le chant, qui est un instrument plus clair, tandis que l'instrument psaltérion ne peut pas rendre la clarté de la voix humaine. On peut dire que l'instrument imite autant qu'il le peut la clarté de la voix humaine²⁵.

Origène compare donc deux instruments de musique, l'un naturel, la voix humaine, l'autre artificiel, le psalterion. La voix humaine est caractérisée par sa τρανότης, sa clarté, que le psalterion ne peut égaler ; c'est donc une qualité éminemment positive, qui permet de hiérarchiser les différentes musiques et, plus largement, les différentes énonciations.

L'adjectif τρανής, ainsi que ses dérivés et composés (τρανότης, τρανόω, ἀτράνης/ος, etc.) apparaissent dans les documents de l'époque hellénistique et tardive²⁶ : τρανής signifie ce qui est clair, distinct, et le verbe τρανόω, rendre clair, distinct ; ἀτράνωτος, indistinct, inexpliqué²⁷.

b. Dans le commentaire de la Première aux Corinthiens

Pour comprendre ce que veut dire Origène en parlant de « clarté » (τρανότης) de la voix humaine, nous avons la chance de posséder un autre texte de lui où ce lexique est aussi utilisé pour qualifier la voix humaine et qui donne des précisions sur les degrés de clarté. Il s'agit de plusieurs fragments, transmis par les chaînes exégétiques, tirés des *Homélie sur la Première épître aux Corinthiens*, à propos du remarquable développement des chapitres 13-14 sur ceux qui se sentent inspirés pour prendre la parole dans les assemblées chrétiennes. Paul déconseille l'usage du « parler en langues » (γλώσσαις λαλῶν, 1 Co 14, 6), parce que celui-ci est incompréhensible : manquant de « clarté », il ne donne pas accès au sens du message. Or toute parole prononcée dans l'assemblée doit être utile à ceux qui écoutent²⁸. Au passage, Paul donne l'explication du manque de clarté des sons émis par les instruments de musique : ils ne donnent pas « une séparation aux sons » (διαστολήν τοῖς φθόγγοις : 1 Co 14, 7), formule qu'Origène reprend tout au long de ces extraits pour désigner ce que nous appelons l'articulation de la prononciation. La formulation paulinienne la plus décisive du passage se lit en 1 Co 14, 19 : « dans l'assemblée, j'aime mieux dire cinq paroles avec mon intelligence pour instruire aussi les autres que dix mille en langues » (ἐν ἐκκλησίᾳ θέλω πέντε λόγους τῷ νοί μου λαλήσαι, ἵνα καὶ ἄλλους κατηχήσω, ἢ μυρίου λόγους ἐν γλώσσῃ).

²⁵ Origène, *H67Ps* II 4 (208, 11-15).

²⁶ Voir *DELG*, 1128.

²⁷ Cette famille de mots est peut-être à rattacher à celle qui signifie percer, pénétrant (τείρω, τορός) ; voir Philon d'Alexandrie, *Mut.* 108, où τρανός indique le caractère pénétrant de Phinéas (Nb 25, 6-15), symbolisé par l'objet qu'il utilise pour percer l'israélite et la Madianite, une sonde à silo (σιρομάστις). Sur cet épisode, voir M.-O. BOULNOIS, *Un Dieu jaloux qui fait des émules. Interprétations patristiques d'Ex 20, 5, Nb 25, 11 et Dt 32, 21*, in *Jalousie des dieux, jalousie des hommes : Actes du colloque international organisé à Paris les 28-29 novembre 2008*, éd. E. ROUILLARD-BONRAISIN (Homo religiosus 10), Brepols, Turnhout 2011, 249-276.

²⁸ Le texte paulinien forme ici l'arrière-fond de ce que dit Origène en distinguant la clarté plus ou moins grande du son de la voix et de celui des instruments : il faut dans l'Église donner un message intelligible, grâce à la distinction des sons.

En commentant le premier verset de 1 Co 13 : « Même si je parlais en langues, celles des hommes et celles des anges, s'il me manque l'amour, je suis un métal qui résonne, etc. » (Ἐὰν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων, ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, γέγονα χαλκὸς ἡχῶν...), Origène écarte d'abord l'idée que les anges, comme les hommes, parleraient les langues des divers pays, comme le grec, l'hébreu, l'égyptien²⁹. Il est cependant possible qu'il y ait entre eux, comme chez les hommes, différents dialectes (l. 35-43) : nous distinguons ainsi le « dialecte » (διάλεκτος) des enfants et celui « de ceux dont la voix est bien distincte » (τετρανομένων τὴν φωνήν) ; on peut dire aussi que tout « dialecte » des humains, comparé à celui des anges, n'est qu'un « dialecte » d'enfants, alors que le « dialecte » des anges est semblable à celui des hommes parfaits qui s'expriment clairement (τελείων καὶ τετρανομένων). Et peut-être existe-t-il aussi chez les anges des « dialectes » différents selon leurs classes. Le mot διάλεκτος, qui se rattache au verbe διαλέγω, séparer l'un de l'autre, distinguer, appartient au lexique d'Aristote, chez qui il désigne la façon d'utiliser la voix propre à telle ou telle catégorie de vivants doués de voix, hommes ou animaux³⁰. La clarté de la voix, aussi bien celle des anges que celle des hommes, est donc une qualité variable qui qualifie la manière de s'exprimer, le διάλεκτος, de celui qui parle ou chante, depuis le parler indistinct des enfants jusqu'à la langue angélique. On voit que la clarté, τρανότης, est la qualité principale qui vient hiérarchiser ces 'dialectes' : plus elle est présente, plus ils sont proches de la perfection (τελεῖοι).

Origène commente ensuite la comparaison avec les instruments de musique :

ὥσπερ ὁ χαλκὸς ἡχῶν ἄσημον δίδωσι φωνήν, ὥσπερ τὸ κύμβαλον τὸ ἀλαλάζον οὐδὲν τρανόν, τὸν αὐτὸν τρόπον, χωρὶς μὲν ἀγάπης, γλῶσσα κἂν ἀγγέλων ἐν ἀνθρώποις καθ' ὑπόθεσιν ἢ, ἀτράνωτός ἐστιν· οὐδὲν γὰρ ποιεῖ τῶν ἀνθρώπων ἢ τοι τῶν ἀγγέλων τρανή καὶ σαφή, ὡς ἡ ἀγάπη· ἀγάπης δὲ μὴ παρούσης τὸ λαλούμενον οὐδὲν ἐστιν.

Comme l'airain qui donne un son sans signification, comme la cymbale qui ne donne rien de distinct, sans amour, une langue – même des anges, à supposer qu'il y en ait une chez les hommes – est sans clarté ; en effet, rien ne produit des choses précises et claires, parmi les hommes ou les anges, comme le fait l'amour, et lorsque l'amour n'est pas là, ce qui est dit ne vaut rien³¹.

La clarté apparaît de nouveau comme le critère discriminant, et caractérise le langage signifiant, par opposition au son des instruments.

Dans le fragment 56, sur 1 Co 14, 7-9 : « Il en est ainsi des instruments de musique, comme la flûte ou la cithare : s'ils ne donnent pas une séparation aux sons, comment reconnaître ce que jouent la flûte ou la cithare ? De même, si la trompette donne un son indistinct, qui se préparera à la guerre ? De même vous, si vous ne donnez pas avec votre langue une parole bien significative, comment comprendra-t-on ce que vous dites ? Car ce sera des paroles en l'air »³², Origène commente la position de Paul sur le rapprochement entre instruments et voix. Paul vient d'affirmer que « parler en langues » n'est d'aucune utilité puisque les auditeurs ne comprennent rien ; ils ne reçoivent aucun enseignement. Il donne alors l'exemple des instruments de musique qui, de la même façon, peuvent rendre des sons incompréhensibles. Origène trouve dans le texte même de Paul l'explication technique du manque de clarté des messages transmis par la voix, qu'elle soit celle des hommes ou celle

²⁹ Éd. C. JENKINS, *Origen on 1 Corinthians. IV*, JThS 10 (1908) 29-51, fgt 49, p. 32-34. Voir aussi F. PIERI, *Origene, Egesesi Paolina, I testi frammentari* (Opere di Origene 14.4), Città Nuova, Roma 2009.

³⁰ Voir par exemple *De anima* II 8, 420b ; *Historia animalium* IV 9, 535a-b ; 10, 536b.

³¹ Origène, *FrCor* 49, 45-49.

³² ὅμως τὰ ἄψυχα φωνὴν δίδόντα, εἴτε αὐλὸς εἴτε κιθάρα, ἐὰν διαστολὴν τοῖς φθόγγοις μὴ δῶ, πῶς γνωσθήσεται τὸ αὐλούμενον ἢ τὸ κιθαριζόμενον; καὶ γὰρ ἐὰν ἄδηλον σάλπιγξ φωνὴν δῶ, τίς παρασκευάζεται εἰς πόλεμον; οὕτως καὶ ὑμεῖς διὰ τῆς γλώσσης ἐὰν μὴ εὖσημον λόγον δῶτε, πῶς γνωσθήσεται τὸ λαλούμενον; ἔσεσθε γὰρ εἰς ἀέρα λαλοῦντες.

des instruments de musique : la clarté exige la « séparation des sons » (διαστολήν τοῖς φθόγγοις), c'est-à-dire, pour les hommes, l'articulation de la prononciation des sons qui forment les mots³³.

Δυσωπήσαι βούλεται τοὺς γλώσση λαλοῦντας σιγᾶν ἐν ἐκκλησίᾳ, ἐὰν μὴ ἦ διερμηνευτής, καὶ φησὶ Τὰ ἄψυχα, ἀλλὸς καὶ κιθάρα, τοῖς μουσικοῖς καὶ φθόγγοις διαστολήν μὴ διδόντα οὐ γινώσκεται ποῖω ῥυθμῷ ἠῦλησε· καὶ ὁ στρατιώτης οὐχ ὀπλίζεται εἰς πόλεμον, ἐὰν μὴ τὴν διεγερτικὴν εἰς πόλεμον προῆται φωνὴν ἢ σάλπιγγ· καὶ οἱ λαλοῦντες γλώσση καὶ μὴ διερμηνεύοντες οὐκ ὀφείλουσι λαλεῖν, ὡς μὴ διδόντες διαστολήν τοῖς λόγοις εἰς τὸ νοηθῆναι.

Paul veut convaincre ceux qui parlent en langue de se taire dans l'assemblée s'il n'y a pas un interprète. Il dit que si les objets inanimés – la flûte et la cithare – ne donnent pas la séparation dans la musique et les sons³⁴, on ne comprendra pas selon quel rythme la flûte joue ; et le soldat ne prendra pas ses armes pour le combat si la trompette n'a pas lancé le son qui encourage à la guerre. Et ceux qui parlent en langue sans qu'il y ait une interprétation, il ne sert à rien qu'ils parlent puisqu'ils ne donnent pas la séparation de leurs paroles afin d'être compris³⁵.

Origène voit ensuite dans les deux instruments, flûte et cithare, ce qui donne les doctrines de la contemplation (τὰ τῆς θεωρίας δόγματα), tandis que l'enseignement éthique (ἠθικόν, ἐπ' ἀρετὴν) est fourni par la trompette (l. 8-9). Il conclut que les parties obscures de l'Écriture ne doivent pas être lues s'il n'y a pas quelqu'un qui en éclaire le sens en donnant les explications nécessaires (l. 9-12). La clarté naît donc de la distinction des sons, qui correspond à un message intelligible, dont le contenu est distinct ; les instruments sont ainsi classés en fonction de leur plus ou moins grande clarté, en fonction de la hiérarchie des connaissances.

Le bref fragment 58 traite des sons émis par les inanimés, certains avec une distinction des sons (μετὰ ταύτης τῶν φθόγγων διαστολῆς), d'autres sans ; cette affirmation renvoie aux instruments de musique qui, selon l'habileté de l'artiste, produisent des sons distincts ou non.

On relèvera enfin un sens métonymique de τρανότης, qui désigne le sens clair que l'on saisit si l'on entend un texte avec la distinction des sons qui permet d'en comprendre le sens :

Καὶ τὸ πνευματικῶς λαλεῖν τοὺς αἰσθητοὺς λόγους τὰς πέντε αἰσθήσεις τὸ κοινωφελές ἐστὶν ζητεῖν· ὁ δὲ τῆς κατηγήσεως λόγος ὁ διὰ τῶν πέντε αἰσθήσεων ἐπὶ τῶν ἀκουόντων ἐν ἐκκλησίᾳ τέτακται, ὡς καὶ αὐτῶν ὑπὸ τῶν πέντε λόγων κατηχομένων. οἱ γὰρ μὴ εἰδότες τὴν τῶν λεγομένων τρανότητα, ἀλλὰ μόνῃ τῇ ψιλῇ τῶν γραφῶν περιηγήσει προσέχοντες, κατηχούμενοι χρηματίζουσιν· οἱ δὲ τῆς τῶν φθόγγων διαστολῆς ἀκούοντες ἀπὸ τῆς γραφῆς οὗτοι οὐ κατηχούμενοι ἀλλὰ πιστοί.

Dire de manière spirituelle les cinq paroles concrètes qui correspondent aux cinq sens, c'est aussi rechercher l'utilité de tous ; la parole de l'instruction qui passe par les cinq sens est prescrite pour ceux qui écoutent dans l'église parce que c'est par les cinq paroles qu'ils sont instruits. En effet, ceux qui ne saisissent pas le sens clair de ce qui est dit mais ne sont attentifs qu'aux bruits privés de sens des Écritures, ceux-là sont appelés 'catéchumènes' ; mais ceux qui entendent la séparation des sons de l'Écriture, ceux-là ne sont plus des catéchumènes mais des croyants³⁶.

³³ Διαστέλλω signifie séparer, diviser. Clément d'Alexandrie utilise le substantif pour désigner la coupure dans la lecture d'une phrase de l'Écriture (*Pédagogue*, I, 6, 35, 2 : τὴν διαστολήν τῆς ἀναγνώσεως) : selon que l'on marque cette coupure après un mot ou après un autre, la phrase prend un sens différent qui permet de résoudre une difficulté de compréhension.

³⁴ Origène dédouble le mot de Paul, les sons (φθόγγοις), en ajoutant τοῖς μουσικοῖς. Au lieu du participe donné par Paul, τὸ ἀλούμενον, Origène précise ποῖω ῥυθμῷ ἠῦλησε, de compréhension difficile (PIERI, *Origène, Egesesi Paolina*, cit. [n. **], propose : « quale melodia abbiano suonato », 185).

³⁵ Origène, *FrCor* 56, 1-7.

³⁶ Origène, *FrCor* 63.

La clarté, qualité tirée au départ de l'expression sensible de la voix, de l'articulation des sons produits – ce qui autorise son application conjointe aux instruments de musique – peut être aisément transposée au contenu du message de l'Écriture ou du prédicateur : la clarté sonore doit être redoublée d'une clarté de la signification. L'ensemble de ces développements montre l'importance et le rôle de la clarté de la voix humaine – et par analogie de l'Écriture – dans la communication entre les hommes, et entre Dieu et les hommes, par opposition aux instruments de musique qui ne peuvent en être que l'imitation.

c. Philon d'Alexandrie

Ce motif de la clarté inégalable de la voix humaine, modèle qu'imitent ceux qui fabriquent des instruments à corde comme le psaltérion, est présent chez Philon d'Alexandrie. Il est probable qu'Origène tient de lui la connaissance d'un thème philosophique ancien sur l'art comme imitation de la nature. Dans le *De posteritate* (100-105), Philon traite du personnage de « Joubal », dont le nom signifie « celui qui incline de divers côtés » : il l'identifie au « langage proféré » (ὁ κατὰ προφορὰν λόγος). L'Écriture le présente comme « le père qui a enseigné l'usage du psaltérion et de la cithare » (Gn 4, 21).

πατέρα μουσικῆς καὶ τῶν κατὰ μουσικὴν πάντων ὀργάνων τὸν γεγωνὸν λόγον προσφυέστατα καλεῖ· τὸ γὰρ φωνητήριον ὄργανον ζῳοῖς ἢ φύσις πρῶτον καὶ τελειότατον ἐργασαμένη πάσας αὐτῷ τὰς ἀρμονίας καὶ τὰ γένη τῶν μελωδιῶν εὐθὺς ἐχαρίζετο, ἵν' ἢ τοῖς ἐκ τέχνης μέλλουσι δημιουργεῖσθαι προειργασμένον παράδειγμα. [...] ὅσα γοῦν αὐλοὶ καὶ λύραι καὶ τὰ παραπλήσια μελωδοῦσι, τῆς ἀηδόνων ἢ κύκνων μουσικῆς τοσοῦτον ἀπολείπεται, ὅσον ἀπεικόνισμα καὶ μίμημα ἀρχετύπου παραδείγματος [...]. τὴν μὲν γὰρ ἀνθρώπων μουσικὴν οὐδενὶ τῶν ἄλλων συγκρίνειν ἄξιον ἔχουσιν γέρας ἐξαίρετον, ᾧ τετίμηται, τὴν ἔναρθρον σαφήνεια. τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τῆ περὶ τὴν φωνὴν κλάσει χρώμενα καὶ ταῖς ἐπαλλήλοις τῶν τόνων μεταβολαῖς ἀκοῆς αὐτὸ μόνον ἠδύνει, ὁ δ' ἀνθρώπος, ὥσπερ πρὸς τὸ λέγειν, οὕτως καὶ πρὸς τὸ ἄδειν ἀρθρωθεὶς ὑπὸ φύσεως ἐκάτερον, ἀκοὴν τε καὶ νοῦν, ἐπάγεται, τὴν μὲν τῷ μέλει κηλῶν, τὸν δὲ τοῖς νοήμασιν ἐπιστρέφω.

C'est tout naturellement que le langage sonore est présenté comme le père de la musique et de tous les instruments musicaux : la nature, ayant fait pour les êtres vivants l'organe de la voix, le premier et le plus parfait des instruments, lui fit aussitôt le don de toutes les harmonies et des différents genres de mélodie afin qu'il serve de modèle tout fait à ceux qui voudraient en fabriquer un artificiellement. [...] Les mélodies que jouent les flûtes, les lyres et les instruments de même nature restent loin derrière le chant musical des rossignols et des cygnes autant qu'une réplique et une imitation par rapport au modèle [...]. Car la musique de la voix humaine, quant à elle, ne peut être comparée justement avec aucune autre : elle a un privilège extraordinaire qui la fait estimer : la clarté que lui donne l'articulation distincte. Les autres espèces, usant des inflexions que la voix peut recevoir et des variations successives des sons, font plaisir seulement aux oreilles ; mais l'homme a été organisé par la nature de la même manière pour parler et pour chanter, si bien qu'il peut charmer l'un et l'autre, l'oreille et l'esprit, en ensorcelant l'une par la mélodie et en orientant l'autre par le contenu de la pensée³⁷.

L'affirmation du caractère musical de la voix humaine, ainsi que de celle des autres êtres vivants qui possèdent les mêmes capacités que l'homme, et de son rôle de premier instrument du langage, modèle imité par l'art de ceux qui fabriquent des instruments de musique, ne peut être plus forte³⁸.

³⁷ Philon d'Alexandrie, *Post.* 103, 105-106 : trad. R. ARNALDEZ (Œuvres de Philon d'Alexandrie 6), Paris 1972, revue. On notera également que la suite du passage philonien (§ 106-111) traite de l'adaptation du chant à son destinataire, ce qui n'est pas sans rappeler le passage qui précède immédiatement dans l'*H67Ps* II 3 (207, 18-25), où Origène traite de l'adaptation du chant à son destinataire divin.

³⁸ Voir les références données en note par le traducteur du traité philonien, R. ARNALDEZ, p. 104 n. 2.

On trouve une approche similaire dans le *Quod deus*, 24-25 : le modèle de tout instrument de musique que les hommes essaient d'imiter peut-être l'âme bien accordée comme une lyre, non pas avec les tonalités aiguës ou graves, mais par l'harmonie des vertus :

ὄργανον γὰρ τελεώτατον ὑπὸ φύσεως δημιουργηθὲν ἀρχέτυπον τῶν χειροκμήτων τοῦτο γε· ὅπερ εἰ καλῶς ἀρμοσθεῖη, τὴν πασῶν ἀρίστην συμφωνίαν ἀπεργάσεται, ἥτις οὐκ ἐν κλάσει καὶ τόνοις ἐμμελοῦς φωνῆς, ἀλλ' ἐν ὁμολογίᾳ τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων ἔχει τὸ τέλος.

Car l'âme est l'instrument tout à fait parfait construit par la nature pour servir de modèle aux instruments sortis des mains humaines. Si l'âme est bien accordée, elle produit le plus beau des accords qui a pour achèvement non pas les inflexions et les modulations de la voix mélodieuse mais l'accord des actes³⁹.

Origène s'inscrit donc dans une lignée intellectuelle qui, depuis Aristote en passant par Philon, accorde une grande place à la clarté de la voix humaine, qui seule peut transmettre un langage clair et distinct. Cette voix articulée est le modèle des instruments de musique, qui n'en sont qu'une imitation déficiente, du fait même de leur artificialité et de leur caractère second.

3. Caractéristiques de la voix humaine

On peut encore relever quelques termes rares ou frappants qu'Origène utilise pour caractériser la voix humaine dans cette homélie.

a. ἀρθητή

Tout d'abord, la voix est émise (ἀρθητή) par le corps :

Καὶ ἐπὶ μὲν γὰρ τῆς ἀρθητῆς φωνῆς βλέπω διαφορὰν τοῦ λέγειν μὴ ἄδοντα καὶ τοῦ ἄδειν μὴ πεζῆ ἴσοντα. Καὶ φαίνεται ὅτι ἐὰν μὲν λέγω, ἄλλης ἀρετῆς εἰς τὸ λέγειν μὴ⁴⁰ μοι δεῖται· ἐὰν δὲ ἄδω, ἵνα καλῶς ἄδω, μουσικῆς χρήζω καὶ ἐπιστήμης τῆς περὶ ῥυθμοῦ καὶ φθόγγου.

Car pour ce qui est de la voix émise, je vois la différence entre parler – et non pas chanter – et chanter – et non pas parler de façon ordinaire. Il est clair que, quand je parle, je n'ai pas besoin pour parler d'acquérir une compétence nouvelle, tandis que quand je chante, j'ai besoin pour bien chanter de la musique, c'est-à-dire de la science du rythme et des sons⁴¹.

Ἀρθητή paraît être un hapax, qui s'explique cependant bien comme adjectif verbal féminin de l'aoriste passif ἤρθην, de αἶρω, « lever », attesté au sens d'« élever la voix », notamment pour crier : il s'agit donc de la voix émise par le corps. Elle est perceptible par les sens (αἰσθητή, opposé à νοητή), c'est elle que la tradition philosophique nomme la parole proférée, προφορικὸς λόγος, distincte de la parole intérieure, ἐνδιάθετος λόγος⁴².

b. γεγωνός

Pour cette voix du corps, Philon utilise fréquemment, de manière spécifique, l'adjectif γεγωνός, rattaché au verbe *γεγωνέω, 'crier', 'crier fort pour se faire entendre au loin', qui qualifie la voix humaine en ce qu'elle est sonore, qu'elle résonne d'un son clair⁴³. Très peu attesté en dehors de l'œuvre de Philon, ce terme apparaît cependant chez Origène, dans l'*Homélie I sur le Ps 80*, à propos des grands cris mentionnés au v. 2b (ἀλαλαγμόν) : ces cris,

³⁹ Philon d'Alexandrie, *Deus* 25 ; trad. A. MOSES (Œuvres de Philon d'Alexandrie 7-8), Paris 1963, 75.

⁴⁰ Ajout de μή, nécessaire au sens et dont l'omission s'explique aisément par haplographie – on se rappellera que, du fait du iotacisme, μή et μοι ont même prononciation dès l'Antiquité tardive.

⁴¹ Origène, *H67Ps* II 3 (204, 15-19).

⁴² Sur cette distinction, voir en dernier lieu C. PANACCIO, *Le discours intérieur, de Platon à Guillaume d'Ockham*, Seuil, Paris 1999 ; C. CHIESA, *Le problème du langage intérieur chez les stoïciens*, Revue internationale de philosophie 178 (1991) 301-321.

⁴³ Voir par exemple *Abr.* 83 ; *Fug.* 92 ; *Mos.* II 127 ; *Post.* 103 ; *Det.* 38 ; *Migr.* 169.

dit l'orateur, sont des cris du cœur, au-delà de tout langage, au-delà de ce que prononce la bouche, au-delà de « la voix sonore » (τὴν γεγωνὸν γωνήν)⁴⁴.

c. πληγή

La voix est également perceptible par l'ouïe, sonore, et résulte d'une frappe d'air (πληγή... ἀέρος) :

Ἔστι τις ἐν ἡμῖν ἑτέρα φωνὴ παρὰ τὴν αἰσθητὴν φωνὴν νοητὴ [...] οὐ γὰρ χρῆζει ταύτης ὁ θεός, ὅταν λέγω μὲν κεκραγένοι πρὸς αὐτὸν, ἐπεὶ αὕτη ἢ φωνὴ ἕως τὸ διὰ σαρκὸς καὶ πνεύματος καὶ αἵματος, αὕτη ἢ φωνὴ πληγὴ ἐστὶν ἀέρος.

Il existe une voix de l'esprit différente de la voix perceptible. [...] Dieu n'a pas besoin de celle-ci, lorsque je dis 'avoir crié vers lui', puisque cette voix passe par la chair, le souffle et le sang, et elle est une frappe d'air⁴⁵.

La mention de la frappe, l'ébranlement de l'air qu'est la voix (πληγὴ ἀέρος) renvoie à la définition classique de la voix, qu'Origène cite d'ailleurs dans le *Contre Celse* (II, 72 ; VI, 62⁴⁶), où la définition est considérée comme un fragment stoïcien (*SVF* II, 138). Elle est aussi présente chez Philon⁴⁷.

d. κινήματα

En outre, la voix a des mouvements :

Καὶ ἐκάστῳ δὲ ἡμῶν οὗτος ὁ λόγος ῥυθμίζων τὸν νοῦν καὶ τάξιν ἐπιτιθεὶς τοῖς κινήμασι τοῦ νοῦ καὶ ταῖς τοῦ νοῦ φωναῖς οἰοῦναι μουσικῆς, δυνάμεθα τηρεῖν τὴν λέγουσαν ἐντολήν· ἄσατε τῷ κυρίῳ.

Et pour chacun de nous, lorsque ce *logos* donne le rythme à l'intellect et impose le bon ordre aux mouvements de l'intellect et aux voix de l'intellect de façon musicale, alors nous pouvons observer l'ordre qui nous dit : "chantez pour le Seigneur"⁴⁸.

La voix possède donc des mouvements, dont la différence produit des sons différents, du plus grave au plus aigu⁴⁹, du fait de la tension ou de la relâche des cordes vocales⁵⁰.

d. Tension et relâche des cordes, noms des cordes

Le lexique classique de la tension et de la relâche des cordes d'un instrument de musique est employé aussi pour la voix, puisque l'air passe par la trachée et fait vibrer les cordes vocales. Origène propose une interprétation allégorique de cette tension et relâche (206, 20-23)⁵¹. On trouve également plus loin dans l'homélie (209, 6-12) une utilisation des différences entre les cordes du psaltérion, dont l'artiste sait tirer les effets adéquats, par analogie avec les membres du corps dont l'homme sait user pour obtenir une action droite⁵². Origène use ici encore des termes techniques pour désigner les différentes cordes du psaltérion (ἢ ὑπάτη, ἢ παρυπάτη, ἢ νεάτη/νήτη, etc.), et cet emploi paraît isolé dans le corpus origénien conservé. Ce

⁴⁴ Origène, *H80Ps* I 3 (484, 12-13).

⁴⁵ Origène, *H67Ps* II 3 (204, 24-205, 6).

⁴⁶ Origène, *CC* II 72, 14-17, où Origène écarte, pour la voix qui vient de la nuée, les définitions ordinaires, mondaines, de la voix : Οὐδέπω δὲ λέγω ὅτι οὐ πάντως ἐστὶν ἀὴρ πεπληγμένος ἢ πληγὴ ἀέρος ἢ ὁ τι ποτὲ λέγεται ἐν τοῖς περὶ φωνῆς ἢ ἀναγραφομένη φωνὴ τοῦ θεοῦ. VI 62, 6-9, où Origène oppose de nouveau la compréhension de la voix par les sages du monde, et celle qui s'applique à Dieu : Ἀληθῶς γὰρ οὐκ ἔσται τῷ θεῷ φωνή, εἴπερ ἐστὶν ἢ φωνὴ ἀὴρ πεπληγμένος ἢ πληγὴ ἀέρος ἢ εἶδος ἀέρος ἢ ὁ τι δήποτε ὀρίζονται εἶναι τὴν φωνὴν οἱ περὶ ταῦτα δεινοί.

⁴⁷ Voir en particulier *Deus* 82-84 ; *Somm.* I, 29.

⁴⁸ Origène, *H67Ps* II 3 (206, 15-18).

⁴⁹ Voir Aristoxène, *Lexique*, s.v. κίνησις.

⁵⁰ *Ibid.*, s. v. ἐπίτασις, ἄνεσις.

⁵¹ Voir *infra*, p. ***.

⁵² On trouve encore une fois un écho de cette thématique chez Athanase, *Lettre à Marcellinus*, 28-29. Pour l'usage de l'image chez Origène, voir aussi Origène/Jérôme, *Tract. in Ps.* 136, 2 (trad. citée, 486), qui appuie cette analogie sur les cinq sens humains.

dernier exemple vient confirmer la place prépondérante occupée par la musique sous toutes ses formes, vocale ou instrumentale, dans cette homélie, et la connaissance réelle du vocabulaire technique de la musique qu'avait Origène. Cependant, jamais il n'en fait usage gratuitement, mais seulement pour l'appliquer aux réalités humaines et divines.

4. La musique (ἡ μουσική)

Le dernier terme étudié ici est sans doute le plus générique : ἡ μουσική ; il peut désigner l'ensemble des arts, qui forment chez les Grecs, avec la gymnastique, l'essentiel de l'éducation. La combinaison de ces deux disciplines vise à rendre consonantes (σύμφωνα) les facultés de l'âme, en utilisant à la fois tension et détente⁵³.

a. La musique au sens propre

Dans la présente homélie d'Origène, au contraire, le terme est employé en son sens étroit, où il désigne la science et la pratique musicales, portant sur les sons et les rythmes. En effet, dans l'extrait analysé plus haut⁵⁴, la musique, composée de rythmes et de sons, est également décrite par les mélodies et les sons, connus des experts :

ἵνα καλῶς ᾄδω, μουσικῆς χρήζω καὶ ἐπιστήμης τῆς περὶ ῥυθμούς καὶ φθόγγους. Καὶ δεήσει με εἰδέναι τὰ ὀνόματα τῶν μελῶν καὶ φθόγγων, περὶ ὧν μᾶλλον ἐμοῦ ἐροῦσιν οἱ μουσικοί.

J'ai besoin pour bien chanter de la musique, c'est-à-dire de la science du rythme et des sons. Et il me faudra connaître les noms des mélodies et des sons dont les musiciens parleront mieux que moi⁵⁵.

Les trois termes ῥυθμός, φθόγγος et μέλος appartiennent au lexique classique de la musique⁵⁶. Ils jouent dans le texte d'Origène un rôle contrasté : φθόγγος n'occupe pas une place particulière, non plus que μέλη, tandis que le verbe ῥυθμίζω suffit parfois à lui seul à résumer le rôle de la musique⁵⁷.

Cette définition de la musique n'est pas la seule dans l'œuvre d'Origène ; on trouve par exemple dans le *Commentaire sur Matthieu* un passage plus développé et plus précis que celui des *Homélies* :

Κυρίως τὸ τῆς συμφωνίας ὄνομα τάσσεται ἐπὶ τῶν κατὰ μουσικὴν ἐν φωναῖς ἀρμονιῶν· καὶ εἰσὶ γε παρὰ τοῖς μουσικοῖς φθόγγοι φθόγγοις σύμφωνα καὶ ἄλλοι διάφωνοι. οἶδε δὲ καὶ ἡ εὐαγγελικὴ γραφὴ τὸ ὄνομα ἐπὶ τῶν κατὰ μουσικὴν τεταγμένων ἐν τῷ «ἤκουσε συμφωνίας καὶ χορῶν». ἔπρεπε γὰρ ἐπὶ τῇ ἐκ μετανοίας συμφωνίᾳ πρὸς τὸν πατέρα τοῦ ἀπὸ ἀπωλείας εὐρεθέντος υἱοῦ ἀκουσθῆναι συμφωνίαν ἐπὶ τῇ εὐφροσύνῃ τῆς οἰκίας. τὸ δὲ τῆς συμφωνίας ὄνομα ὁ φαῦλος οὐκ οἶδε Λάβαν, ἐν οἷς φησι πρὸς τὸν Ἰακώβ· «καὶ εἰ ἀνήγγειλάς μοι, ἐξαπέστειλα ἄν σε μετ' εὐφροσύνης καὶ μετὰ μουσικῶν καὶ τυμπάνων καὶ κιθάρας».

⁵³ Voir Platon, *Rep.* IV 441e-442a. On retrouve ici le thème de la tension des cordes de l'instrument, présenté plus haut. Voir également, sur la place de la musique dans l'enseignement et les disciplines englobées par les catégories scientifiques et éducatives anciennes, I. HADOT, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique : Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité* (Textes et traditions), Vrin, Paris 2005² (1984).

⁵⁴ Voir *supra*, p. ***-***.

⁵⁵ Origène, *H67Ps* II 3 (204, 18-20). On retrouve ces trois termes chez Philon, pour définir la musique profane, par opposition à celle de Dieu : *Quod deterius*, 125: ἐν δὲ τῇ τοῦ θεοῦ ποιητικῇ [...] οὐδ' αὖ τὰ φωνῆς μέτρα καὶ ῥυθμούς καὶ μέλη ἀκοὰς διὰ μουσικῆς ψυχαγωγοῦντα.

⁵⁶ Voir Aristoxène, *Lexique*, s. v.

⁵⁷ Voir par exemple Origène, *H67Ps* II 3 (206, 1) : Δέομαι οὖν μουσικῆς νοητῆς, ῥυθμιζούσης τὴν τοῦ νοῦ φωνήν, « J'ai donc besoin d'une musique intelligible qui règle la voix de l'intellect », ou encore 206, 15-17 : καὶ ἐκάστῳ δὲ ἡμῶν οὗτος ὁ λόγος ῥυθμίζων τὸν νοῦν καὶ τάξιν ἐπιτιθεὶς τοὺς κινήμασι τοῦ νοῦ καὶ ταῖς τοῦ νοῦ φωναῖς οἰοεὶ μουσικῆς, « Et pour chacun de nous, lorsque ce *logos* donne un rythme à l'intellect et met impose le bon ordre aux mouvements de l'intellect et aux voix de l'intellect de façon musicale. » Voir également *infra* p. *** et n. ***.

Au sens propre, le mot ‘accord’ est employé en musique à propos de l’harmonie des sons. Et il y a chez les musiciens des sons en accord à d’autres sons et d’autres en désaccord. Le texte de l’Évangile connaît le nom dans son usage en musique, lorsqu’il écrit que le fils, en revenant à la maison, entend accord et chœurs (Lc 15, 25). Car il convenait, à l’accord avec son père, par conversion, du fils qui avait été retrouvé dans la perte que soit entendu un accord correspondant à la joie de la maison. Mais le mauvais Laban ne donne pas ce nom d’accord lorsqu’il renvoie Jacob en disant : “Si tu m’avais prévenu, je t’aurais renvoyé au milieu de réjouissance et de musique, de tambours et de cithares” (Gn 31, 27)⁵⁸.

Origène poursuit en évoquant les instruments vigoureusement accordés (ἐν ὀργάνοις ἡρμοσμένοις ἐν ἰσχύϊ) qu’utilisent David et les enfants en dansant devant l’arche (2 Rg 6, 4-5) : instruments et chants (ὠδαῖς) possèdent l’accord musical.

b. David musicien

C’est généralement David qui est présenté comme le maître de cette musique, celui qui se l’est le mieux assimilée⁵⁹, comme on le retrouve d’ailleurs plus loin dans la présente homélie⁶⁰, avant que le Christ ne le relaie, réalité remplaçant la figure. En effet, cette équivalence typologique de David au Christ constitue l’une des clefs essentielles de la lecture origénienne du Psautier.

Δαυὶδ δὲ πολλαχοῦ τοῦ σωτῆρος ἡμῶν τύπος ἐστί· κάκεινος μὲν ὄργανον ἑαυτῷ εὐτρέπιζει δεκάχορδον ἢ ἐξ ὀπόσων δέποτε χορδῶν ἔχον τὴν σύστασιν, ὁ δὲ μέγας μουσικὸς Δαυὶδ, ὁ ἰκανὸς τῇ χειρὶ – τοῦτο γάρ φασι ἐρμηνεύεσθαι τὸ ὄνομα, ἀπὸ τοῦ Δαυὶδ μεταλαμβάνομενον εἰς ἰκανὸν χειρὶ – περὶ οὗ προφητεῦουσιν οἱ προφῆται ἄρξαι τοῦ λαοῦ ἦλθεν εἰς τὸν βίον καὶ ὄργανον ἑαυτῷ μέγα πολύχορδον κατεσκεύασεν ἐκκλησίαν.

David, en beaucoup d’endroits, est un type de notre Sauveur : celui-ci s’est préparé un instrument à dix cordes (cf. Ps 32, 2) ou qui avait sa constitution faite d’autant de cordes ; et le grand musicien David, lui qui est capable par la main – c’est ainsi en effet que son nom est interprété, le nom David devenant en traduction “capable par la main” – lui dont les prophètes ont prophétisé qu’il commanderait le peuple (Cf. 1 R 9, 17), est arrivé à la vie et a organisé son propre instrument de musique, grand et à multiples cordes, l’assemblée⁶¹.

L’instrument de David figure donc le corps dans lequel s’est incarné le Fils⁶² ; il faut sans doute y voir l’assemblée qu’il convoque, d’après 1 Par 15, 3 (ἐξεκκλησίασεν), mais c’est aussi une figure de l’Église, corps du Christ et rassemblement du peuple des chrétiens que guide le musicien par excellence⁶³. Cette figure de David musicien joue également un rôle

⁵⁸ Origène, *CMt* XIV 1, 6-24.

⁵⁹ Voir aussi Origène, *HNm* XVIII 3, 3, l. 142-146.

⁶⁰ Origène, *H67Ps* II 3 (206, 5-6) : ἡ ἱστορία λέγει ὅτι μουσικὸς ἦν. Il faut sans doute identifier la référence visée par Origène avec 1 Rg 16, 16, où les envoyés de Saül cherchent un homme εἶδοτα ψάλλειν ; le verbe est probablement compris par Origène comme « chanter en s’accompagnant d’un instrument à cordes » : voir Flavius Josèphe, *AJ*. VI 167 ; Clément d’Alexandrie, *Stromates* VI XI, 88.

⁶¹ Origène, *H67Ps* II 3 (206, 9-15).

⁶² Cf. *Selecta in Psalmos* (PG 12), Ps 32, 2, 1304C (le début du texte, κιθάρα – γνώσεως est formé de deux scholies d’Évagre : voir M.-J. RONDEAU – P. GEHIN – M. CASSIN, *Évagre, Scholies aux Psaumes* [SC 614-615], Éditions du Cerf, Paris 2021, *schol.* 2-3 in Ps 32 [I, p. 504-507] ; l’origine du fragment restant n’est pas assurée), où la cithare correspond à l’âme, le psaltérion, au corps – sans mention du Christ. Voir aussi Clément d’Alexandrie, *Pédagogie* II 4, 43, où la harpe à dix cordes est rapportée à Jésus par l’intermédiaire de la lettre ι, première lettre du nom et nombre 10.

⁶³ Voir également l’extrait d’Évagre, *Schol.* 7 in Ps 150 (éd. citée supra, II, p. 622-623), cité par L. PERRONE, 206, n. o sous le nom d’Origène : Ὅργανόν ἐστιν ἐκκλησία θεοῦ ἀπὸ πρακτικῶν καὶ θεωρητικῶν συνεστῶσα ψυχῶν.

essentiel dans un passage du *Commentaire sur Matthieu* qui nous est transmis par le recueil dit *Philocalie* :

ἀλλ' ἐλθὼν ὁ πεπαιδευμένος τὴν τοῦ θεοῦ μουσικὴν, σοφός τις ἐν ἔργοις καὶ λόγοις τυγχάνων, καὶ διὰ τοῦτο χρηματίζων ἂν Δαυεὶδ, ὃς ἐρμηνεύεται ἰκανὸς χειρὶ, ἀποτελέσει φθόγγον μουσικῆς θεοῦ, ἀπὸ ταύτης μαθὼν ἐν καιρῷ κρούειν χορδὰς νῦν μὲν νομικὰς νῦν δὲ συμφώνως αὐταῖς εὐαγγελικὰς, καὶ νυνὶ μὲν προφητικὰς, ὅτε δὲ τὸ εὐλογον ἀπαιτεῖ, τὰς ὁμοτονούσας ἀποστολικὰς αὐταῖς, οὕτω δὲ καὶ ἀποστολικὰς εὐαγγελικαῖς. ἐν γὰρ οἶδεν τὸ τέλειον καὶ ἡρμολογούμενον ὄργανον τοῦ θεοῦ εἶναι πᾶσαν τὴν γραφήν, μίαν ἀποτελοῦν ἐκ διαφόρων φθόγγων σωτήριον τοῖς μανθάνειν ἐθέλουσι φωνήν, καταπαύουσαν καὶ κωλύουσαν ἐνέργειαν πᾶσαν πονηροῦ πνεύματος, ὡς κατέπαυσεν ἡ Δαυεὶδ μουσικὴ τὸ ἐν τῷ Σαοῦλ πονηρὸν πνεῦμα καὶ πνίγον αὐτόν. ὁρᾷς οὖν καὶ τρίτως εἰρηνοποιὸν τὸν ἐπομένως τῇ γραφῇ καὶ βλέποντα τὴν εἰρήνην πάσης αὐτῆς καὶ ἐμποιοῦντα ταύτην τοῖς ὀρθῶς ζητοῦσι καὶ γνησίως φιλομαθοῦσιν.

Mais que vienne celui qui a été instruit de l'art musical de Dieu, quelque savant "en actes et en paroles" (cf. Ac 7, 22) qui pourrait à cause de cela porter le nom de David – ce nom s'interprète 'capable par la main' – et celui-là produira le son de l'art musical de Dieu ; cet art lui a appris à frapper les cordes au moment opportun : tantôt celles de la Loi et tantôt celles des Évangiles qui s'accordent avec les premières, tantôt celles des Prophètes et, lorsque la raison le réclame, celles des Apôtres qui rendent le même son, et de même celles des Apôtres accordées avec celles des Évangiles. Il sait en effet que l'Écriture tout entière est le seul instrument de musique de Dieu, parfait et accordé, produisant à l'aide de sons différents une seule mélodie salutaire pour qui veut bien l'apprendre ; cette mélodie apaise et empêche toute action de l'esprit mauvais, comme la musique de David apaisa l'esprit mauvais qui était en Saül et l'étouffait (cf. 1 Rg 16, 14). Tu vois donc qu'il y a un troisième "pacificateur", celui qui, conformément à l'Écriture, à la fois voit la paix qui est en elle et fait naître cette paix chez ceux qui cherchent droitement et ont sincèrement le goût de s'instruire⁶⁴.

Ici, c'est l'Écriture qui est figurée par le psaltérion et l'accord entre ses parties qui correspond à l'accord entre les cordes. Mais l'image de notre homélie n'est pas très éloignée, puisque le David parfait qui joue ainsi de l'Écriture est tout autant le Christ lui-même, dont David musicien est la figure.

II. Le mélange des sons et des puissances divines

Les modèles qui viennent d'être évoqués constituent une articulation fondamentale de l'homélie, et conduisent au passage qui en est sans doute la clef et le centre ; il est bâti autour de la notion de mélange⁶⁵.

Κρᾶμα dans l'homélie d'Origène

En effet, Origène a posé, dès le début de son homélie, un principe : nul ne peut accomplir les injonctions divines que transmet le Psaume (« chantez pour Dieu, faites de la musique pour son nom », Ps 67, 5), s'il n'a pas d'abord cherché, puis trouvé, ce que signifie en vérité « chanter », « faire de la musique », le βούλευμα⁶⁶. Comme à l'ordinaire chez Origène, l'argumentation s'appuie au premier chef sur un certain nombre de versets qui forment des jalons, des étapes dans le chemin argumentatif vers le cœur de son interprétation. C'est précisément deux citations pauliniennes, λαλοῦντες ἑαυτοῖς ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς

⁶⁴ Origène, *Phil.* VI 2, 10-25 (éd. et trad. M. HARL [SC 302], Paris 1983, 310-311).

⁶⁵ Sur la notion de mélange dans l'Antiquité et ses usages, en particulier en philosophie, voir en particulier J. GROISARD, *Mixis. Le problème du mélange dans la philosophie grecque d'Aristote à Simplicius* (Anagôgê), Belles Lettres, Paris 2016, qui fournit la bibliographie antérieure.

⁶⁶ Cf. Origène, *H67Ps* II 1 (200, 1-19), puis 3 (204, 7-10).

πνευματικαῖς, ἄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ κυρίῳ (Ep 5, 19⁶⁷) et ψαλμοῖς, ὕμνοις, ᾠδαῖς πνευματικαῖς ἐν τῇ χάριτι ἄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ θεῷ (Col 3, 16⁶⁸), qui lui fournissent la clef recherchée. En effet, le cœur, où est situé, dans ces deux versets, le chant sous ses différentes formes, est pour Origène le centre spirituel de l'homme, le lieu de son intellect⁶⁹. Aussi le chant et la musique dont il est question sont-ils intérieurs, il s'agit d'une « voix intelligible » (φωνὴ νοητή, 205, 1). En usant en passant de la comparaison avec la tension des cordes, de l'instrument ou de la voix (ἐπίτασις et ἄνεσις)⁷⁰, Origène parvient à définir la nature de ce chant adapté au divin au moyen de la notion de mélange, à l'image de la pratique de David, habile à accorder son instrument à cordes multiples, qui est proprement une ἐκκλησία (206, 15)⁷¹. En effet, à l'image des accords graves et aigus, des cordes tendues et détendues, le meilleur des chants est un mélange harmonieux (κρᾶμα, 206, 24), qui reflète les deux faces de l'action divine pour l'homme, sévérité et bonté tout à la fois. Ce chant adéquat est alors semblable au chant des cieux, de nouveau défini par une citation psalmique : « les cieux racontent la gloire de Dieu » (οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν θεοῦ, Ps 18, 2⁷²).

S'entrelace avec ces premiers aspects une autre notion, celle du *logos* qui règle, qui donne le rythme au chant et à l'activité humaine (οὗτος ὁ λόγος ῥυθμίζων, 206, 16⁷³). La formulation se trouve déjà utilisée chez Plutarque, avec la même transposition au domaine moral, et plus largement à celui de l'activité humaine. Dans le *De Iside et Osiride*, Plutarque évoque les utilisations du mot matière (ὕλη) en un sens différent de l'acception obvie, et prend plusieurs exemples, dont :

αὐτήν τε τὴν ψυχὴν καὶ τὴν διάνοιαν τοῦ ἀνθρώπου ὡς ὕλην ἐπιστήμης καὶ ἀρετῆς τῷ λόγῳ κοσμεῖν καὶ ῥυθμίζειν παρέχομεν

⁶⁷ Cité par Origène, *H67Ps* II 3 (204, 10-12), avec une variante finale, τῷ θεῷ plutôt que τῷ κυρίῳ, sans doute pour l'adapter au texte qui sert de point de départ à l'explication, Ps 67, 5. La seule autre attestation du verset chez Origène se trouve dans les fragments de son commentaire sur l'Épître aux Éphésiens (J. a. F. GREGG, *The Commentary of Origen upon the Epistle to the Ephesians: Part III*, JThS 3 (1902) 554-576, ici 565 n° 29, qui ne développe cependant pas la même interprétation que notre passage et ne comporte aucune trace d'une telle variante. On trouve aussi le verset dans les *Tractatus* réécrits par Jérôme : Origène/Jérôme, *Tract. in Ps.* 136, 2 (trad. citée n. **, p. 486)

⁶⁸ Origène en donne seulement une citation partielle : 3 (204, 12-13) ; pour les usages de ce verset chez Origène, voir aussi *H36Ps* V 1 (éd. E. PRINZIVALLI [Bibliotheca patristica 18], Firenze 1991), 214, 41-44, où le verset est appliqué à la prière physique ; *H10s* VII 2 (éd. W. A. BAEHRENS [GCS], Leipzig 1921), 329, 21, avec le même type d'interprétation ; *H1ud* IX 2 (éd. W. A. BAEHRENS [GCS], Leipzig 1926), 522, 7 : le verset intervient dans la clôture de l'homélie ; il est probable que sa tripartition (hymnes, psaumes, cantiques spirituels) y soit mise en parallèle avec la tripartition qui le précède immédiatement (*operum lux, scientiae uirtus, diuini uerbi praedicatio*), sans que l'interprétation soit développée davantage. Dans aucune de ces trois citations, la mention du cœur n'est relevée.

⁶⁹ Cf. par exemple *CRm* II 9 ; *Prin.* III 3, 6 ; voir également l'article d'A. GUILLAUMONT, *Cor et cordis affectus*, *DSP* 2 (1953) col. 2281-2288, qui traite essentiellement des auteurs postérieurs à Origène. On verra aussi Origène/Jérôme, *Tract. in Ps.* 146, 1 (trad. G. COPPA [Lecture cristiane del primo millennio 15], Torino 1993, 532).

⁷⁰ Voir *supra*, p. ***.

⁷¹ La définition est d'ailleurs reprise par Évagre dans ses *Scholies aux Psaumes* (*schol. 7 in Ps.* 150, 4b [éd. citée n. **, II, p. 622-623]) : Ὅργανόν ἐστιν ἐκκλησία θεοῦ ἀπὸ πρακτικῶν καὶ θεωρητικῶν συνεστῶσα ψυχῶν. La scholie avait été publiée à tort parmi les fragments d'Origène sur les Psaumes (*PG* 12, 1684D1-3), ce qui explique que l'édition des *Homélies sur les Psaumes* propose, *dubitanter*, de la rapprocher de la présente formulation d'Origène. On a là un témoignage supplémentaire de la postérité des homélies origéniennes.

⁷² Origène, *H67Ps* II 3 (207, 3).

⁷³ Voir aussi *H67Ps* II 4 (209, 9-10) : Οὕτως ὁ εἰδὼς ψάλλειν τούτῳ τῷ ψαλτηρίῳ ῥυθμίζει αὐτὸ τῷ λόγῳ τοῦ θεοῦ, et les éléments donnés plus haut, p. *** et n. ***.

il n'est pas jusqu'à l'âme et à l'entendement humains qui ne soient par nous livrés comme une matière apte à recevoir la science et la vertu pour qu'ils soient ordonnés et réglés par le *logos*⁷⁴.

L'expression se retrouve au moins une autre fois chez Origène⁷⁵, et devient courante à partir de Jean Chrysostome. On la trouve également chez Athanase, dans la *Lettre à Marcellinus*, précisément à propos de la psalmodie bien comprise, et de son effet sur l'âme :

Οὕτως γὰρ ὁ καλῶς ψάλλον ῥυθμίζει τὴν ψυχὴν ἑαυτοῦ, καὶ ὥσπερ ἐξ ἀνισότητος εἰς ἰσότητα ἄγει.

Ainsi, en effet, celui qui psalmodie bien rythme son âme et la conduit comme de l'inégalité à l'égalité.⁷⁶

Elle trouve ensuite une postérité non négligeable dans la littérature monastique et plus largement byzantine⁷⁷.

Voici le cœur du passage origénien, qui suit immédiatement l'évocation de David musicien et de celui dont il est le type, le Christ :

Καὶ ἐκάστῳ δὲ ἡμῶν οὗτος ὁ λόγος ῥυθμίζων τὸν νοῦν καὶ τάξιν ἐπιτιθεὶς τοῖς κινήμασι τοῦ νοῦ καὶ ταῖς <τοῦ> νοῦ φωναῖς οἰονεῖ μουσικῆς, δυνάμεθα τηρεῖν τὴν λέγουσαν ἐντολήν· ἄσατε τῷ κυρίῳ. Οὕτως δύναται ὁ ἀπόστολος νενοηκῶς εἰρηκέναι τὸ ἄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν.

ὅταν γὰρ <ὁ> νοῦς μὴ ἐκμελῶς τὰ περὶ Χριστοῦ φρονῆ μηδὲ ἐκρύθμως διαλαμβάνη τὰ περὶ τοῦ θεοῦ τῶν ὄλων, ἀλλὰ βλέπει ἃ γρῆ περι αὐτοῦ καὶ θεολογεῖ δεόντως εἰδῶς, εἶπεν ἴν' οὕτως ὀνομάσω καὶ τὴν ἐπίτασιν τῆς φωνῆς περὶ θεοῦ ἐν τῇ ἀποτομία αὐτοῦ καὶ τὴν ἄνεσιν γινομένην ἐν τῇ χρηστότητι αὐτοῦ· καὶ <ὅταν> δυναθῆ ἀπαγγέλλων περὶ θεοῦ κρᾶμα ποιῆσαι τῶν ἐξ ἐπιτάσεως μεμετρημένων⁷⁸ ῥυθμοῖς πνευματικοῖς καὶ μέλεσιν οὐρανίοις, τότε ὁμοίως ἄδει τοῖς οὐρανοῖς, ἄδει τῇ καρδίᾳ καὶ ψάλλει τῷ θεῷ. Πῶς ὁμοίως τοῖς οὐρανοῖς; καθὼς γέγραπται· οἱ οὐρανοὶ διηγούονται δόξαν θεοῦ.

Et pour chacun de nous, lorsque ce *logos*⁷⁹ donne le rythme à l'intellect et impose le bon ordre aux mouvements de l'intellect⁸⁰ et aux voix de l'intellect de façon musicale,

⁷⁴ Plutarque, *De Iside et Osiride* 58, 374E, éd. et trad. (modifiée) Ch. FROIDEFOND (CUF), Paris 1988, 230. Voir aussi Dion Chrysostome, *Discours* IV 124, 6 ; Élien, *Histoires variées* I 34, 4-5. C'est sans doute au passage de Plutarque que fait écho Grégoire de Nazianze, *Or.* VIII 8, 15-16 : ἀλλὰ νοῦς ἐστὶν ὁ καὶ γὰμψ καὶ παρθενία καλῶς ἐπιστατῶν, καὶ ὥσπερ ὕλη τις ταῦτα τῷ τεχνίτῃ Λόγῳ ῥυθμίζεται καὶ δημιουργεῖται πρὸς ἀρετὴν (cf. également *Or.* XI 6, 7-9).

⁷⁵ Origène, *De oratione* 17, 1, 26.

⁷⁶ Athanase, *Lettre à Marcellinus* (éd. citée n. **) 29, 4, l. 21-22 (p. 890-891). Voir aussi Athanase, *Vie d'Antoine*, 55, 3, où l'image intervient à la suite de l'évocation des Psaumes, de la lecture des Écritures et de l'imitation des saints, trois modèles pour l'âme.

⁷⁷ Voir par exemple Évagre le Pontique, *À Euloge* 27, 11 ; Isidore de Péluse, *Lettres* 1249, 105 ; Maxime le Confesseur, *Ambigua ad Iohannem* X 38, 6 ; Jean Damascène, *Expositio fidei* 62, 66-67 ; *De duabus in Christi uoluntatibus* 19, 40-41.

⁷⁸ On corrige μεμετρημένοις du manuscrit et de l'édition, qui se rapporte à ῥυθμοῖς, en μεμετρημένον, qui se rapporte à κρᾶμα et a pour complément les deux datifs qui le suivent. Cela permet de restituer un balancement équilibré ῥυθμοῖς πνευματικοῖς et μέλεσιν οὐρανίοις, et fournit un sens plus satisfaisant (cf. Clément d'Alexandrie, *Pédagogue* II VII, 59, 1, pour une construction similaire). Pour l'expression ῥυθμοῖς πνευματικοῖς, cf. Basile de Césarée, *Hom. in Ps.* XXIX 312, 36 : Ψάλατε τῷ Κυρίῳ, οἱ ὅσοι αὐτοῦ. Οὐκ εἶ τις τῷ στόματι προφέρει τὰ τοῦ ψαλμοῦ ῥήματα, οὗτος ψάλλει τῷ Κυρίῳ· ἀλλ' ὅσοι ἀπὸ καρδίας καθαρᾶς ἀναπέμπουσι τὰς ψαλμωδίας, καὶ ὅσοι εἰσὶν ὅσοι, σώζοντες τὴν πρὸς Θεὸν δικαιοσύνην, οὗτοι δύνανται ψάλλειν τῷ Θεῷ τοῖς ῥυθμοῖς τοῖς πνευματικοῖς ἀρμοζόντως ἀκολουθοῦντες.

⁷⁹ Il s'agit tout à la fois du Verbe de Dieu, présent en l'homme, et du *logos*, de la raison de chaque homme.

⁸⁰ Cf. Origène, *H80Ps* I 3 (484, 13-14) : καὶ μόνον νῶ δυνηθῆς ὑμνεῖν τὸν Θεὸν τῷ ἀποροῦντι ἐπιθεῖναι τὰ ἑαυτοῦ κινήματα τῷ λόγῳ, παρὰ τὸ τὸν λόγον τὸν ἐν σοὶ μὴ δύνασθαι βασιτάζειν τοῦ νοῦ τὰ ἀπόρητα καὶ τὰ θεῖα. Cf. aussi *Orat.* VIII 2, 8-12, qui rapproche mouvement de l'âme et action de donner le rythme (τὸν αὐτὸν τρόπον πειστέον ὀνησιφόρον εἶναι μνήμην πεπιστευμένου τοῦ θεοῦ καὶ κατανοοῦντος τὰ ἐν τῷ ἀδύτῳ τῆς ψυχῆς

alors nous pouvons observer l'ordre qui nous dit "chantez pour le Seigneur" (Ps 67, 5). C'est ainsi que, l'ayant compris, l'apôtre peut avoir dit : "chantant et jouant d'un instrument de musique dans vos cœurs" (Col 3, 16).

En effet, quand l'intellect conçoit ce qui concerne le Christ sans faute de mélodie et comprend ce qui concerne le Dieu de l'univers sans faute de rythme non plus, qu'inversement il considère correctement ce qui le concerne et a un discours sur Dieu avec un savoir exact, alors il dit, si je puis employer ces mots, aussi bien la tension de la voix pour parler de Dieu dans sa sévérité que la relâche qui vient de sa bonté (cf. Rm 11, 22)⁸¹. Et quand il est capable, en parlant de Dieu, de créer un mélange des sons produits par la tension, bien mesuré par des rythmes spirituels et des mélodies célestes, alors il chante comme les cieux, il chante dans le cœur et il psalmodie pour Dieu. Comment "comme les cieux" ? Ainsi qu'il est écrit : "les cieux racontent la gloire de Dieu" (Ps 18, 2)⁸².

Dans ce tableau du *logos* à l'œuvre dans l'intellect humain, on notera le rapprochement entre les mouvements de l'intellect (τοις κινήμασι τοῦ νοῦ) et les sons, les voix de l'intellect (ταῖς τοῦ νοῦ φωναῖς)⁸³, qui se voient tous deux imposer une τάξις⁸⁴, c'est-à-dire probablement ici un rythme, puisque le terme vient reprendre ῥυθμίζων. Dans un second temps, Origène définit la juste manière de tenir un discours sur Dieu (θεολογεῖ), en rapportant la juste mélodie (μὴ ἐκμελῶς) au Christ, et le juste rythme (μηδὲ ἐκρύθμως) au Dieu de l'univers (206, 20-21) – peut-être faut-il d'ailleurs voir dans cette dichotomie une subtile gradation de la mélodie vers le rythme, qui occupe le point culminant. L'homilète rapporte ensuite rapidement les deux modalités de tension d'une corde ou de la voix (206, 22-23), tension (ἐπίτασις) et relâchement (ἄνεσις⁸⁵), aux deux faces de l'agir divin envers l'homme, en reprenant discrètement Rm 11, 22, à travers la sévérité (tension) et la bonté (relâchement). À la montée vers les aigus que provoque la tension de la corde correspond donc la sévérité divine, à la descente vers les graves que suscite le relâchement, sa bonté. On trouve déjà l'image chez Clément d'Alexandrie, où la tension plus ou moins grande des cordes correspond à la sévérité et à la miséricorde, respectivement :

Ἡ δὲ πρὸς τοὺς ἁμαρτάνοντας ἐπίπληξις ἔχει σκοπὸν τὴν σωτηρίαν, μεθαρμοζομένου μουσικῶς τοῦ λόγου κατὰ τοὺς οἰκείους ἐκάστων τρόπους, πῆ μὲν ἐπιτείνοντος αὐτοῦ, πῆ δὲ ἀνιέντος.

La réprimande qui s'adresse aux pécheurs a pour but leur salut car le *logos* change de mode⁸⁶ selon les lois de la musique en s'adaptant aux besoins de chacun : tantôt il se tend, tantôt il se relâche⁸⁷.

Cependant, Origène définit essentiellement la nature de ce chant de l'intellect comme un κρᾶμα, un mélange, qui provient des sons produits par la tension τῶν ἐξ ἐπίτασεως, c'est-à-dire une combinaison harmonieuse de graves et d'aigus, qui sont tempérés⁸⁸ par rythmes et

κινήματα, ῥυθμιζούσης ἑαυτὴν ἀρέσκειν ὡς παρόντι καὶ ἐποπτεύοντι καὶ φθάνοντι ἐπὶ πάντα νοῦν τῷ ἐτάζοντι καρδίας καὶ ἐρευνῶντι νεφρούς).

⁸¹ Pour l'utilisation origénienne de ce verset, voir *Hier* IV 4 ; XVIII 5 ; voir aussi *CRm* VIII 10, 10.

⁸² Origène, *H67Ps* II 3 (206, 15-207, 3).

⁸³ On rapprochera cette idée de la « voix pure de l'intellect » (φωνὴ νοῦ καθαροῦ, 206, 2), qui trouve un étroit parallèle chez Philon, *Plant.* 126 : ἀλλὰ δι' ἐπαίνων καὶ ὕμνων, οὐχ οὖς ἢ γεγωνὸς ἄσεται φωνή, ἀλλὰ οὖς ὁ ἀειδῆς καὶ καθαρῶτατος νοῦς ἐπηγήσει καὶ ἀναμέλψει.

⁸⁴ Cf. Aristoxène, *Lexique*, s.v. τάξις.

⁸⁵ Sur ces deux termes, voir Aristoxène, *Lexique*, s.v.

⁸⁶ Le verbe μεθαρμόζομαι désigne le fait de changer pour s'adapter, mais aussi le changement de mode musical.

⁸⁷ Clément d'Alexandrie, *Pédagogue* I 8, 66, 5 ; voir aussi *Stromates* VIII IX, 32, 1 (III, 100, 23).

⁸⁸ Le terme est ici pris par analogie avec son usage musical, où le tempérament désigne une répartition égale des intervalles, l'octave étant divisé en douze demi-tons chromatiques égaux.

mélodies, c'est-à-dire les deux composants essentiels de toute musique (μεμετρημένον ῥυθμοῖς πνευματικοῖς καὶ μέλεσιν οὐρανίοις, 206, 24-207, 1). L'emploi de κρᾶμα en ce sens musical paraît isolé ; le verbe dont il dérive, cependant, κεράννυμι, est bien attesté en un contexte musical⁸⁹, et l'image de ce mélange musical, de l'équilibre harmonieux de la tension et du relâchement des cordes, est classique au moins depuis Platon :

Ἄρ' οὖν οὐχ, ὥσπερ ἐλέγομεν, μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς κρᾶσις σύμφωνα αὐτὰ ποιήσει, τὸ μὲν ἐπιτείνουσα καὶ τρέφουσα λόγοις τε καλοῖς καὶ μαθήμασιν, τὸ δὲ ἀνιῆσα παραμυθουμένη, ἡμεροῦσα ἀρμονία τε καὶ ῥυθμῶ;

Alors justement, pour faire suite à ce que nous disions, un mélange de musique et de gymnastique ne produira-t-il pas pour eux un état d'accord, en tendant l'un et en le nourrissant de beaux discours et de connaissances, et en relâchant l'autre par des récits encourageants et en l'apaisant par l'harmonie et le rythme ?⁹⁰

Philon d'Alexandrie fait, lui, de l'âme humaine le modèle d'accord pour la lyre, et l'instrument autant que l'interprète de la plus belle des symphonies :

τῷ γὰρ ὄντι θαυμάσιον, ὥσπερ τινὰ λύραν τὴν ψυχὴν μουσικῶς ἀρμολογούμενον οὐκ ὀξέσει καὶ βαρέσει τοῖς φθόγγοις, ἀλλ' ἐπιστήμη μὲν τῶν ἐναντίων, χρήσει δὲ τῶν ἀμεινόνων, μήτε ἐπιτεῖναι προσυπερβάλλοντα μήτε ἀνεῖναι μαλθάξαντα τὴν ἀρετῶν καὶ τῶν φύσει καλῶν ἀρμονίαν, δι' ἴσου δ' αὐτὴν φυλάξαντα κροτεῖν καὶ ἐπιψάλλειν ἐμμελῶς.

Et il est vraiment admirable que l'âme soit comme une lyre accordée musicalement, non pas à des tonalités aiguës ou graves, mais à la connaissance des principes contraires aussi bien qu'à la pratique des meilleurs : lorsque, sans tendre avec trop de contrainte ni détendre avec trop d'abandon l'harmonie des vertus et des biens naturels, on la garde au contraire constante de manière à frapper et à pincer mélodieusement⁹¹.

L'âme produit alors non des inflexions et des modulations (οὐκ ἐν κλάσει καὶ τόνοις), mais l'accord avec les actions de la vie (ἐν ὁμολογίᾳ τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων)⁹².

Philon, source de la conception origénienne

La conception du mélange, κρᾶμα ou κρᾶσις, qui a été mise en évidence dans le texte d'Origène, trouve donc sûrement sa source chez Philon. On en trouve en particulier la confirmation dans deux textes de l'auteur alexandrin, qui répondent, avec des images différentes, à l'accord musical évoqué par Origène.

Dans le *De cherubim*, qui porte sur l'interprétation des deux chérubins placés devant le paradis avec l'épée de feu entre eux (Gn 3, 24)⁹³, après avoir rapporté une première interprétation physique (§ 21-26), Philon propose un sens plus profond : les deux chérubins sont les deux puissances, bonté et souveraineté, du Dieu un, qui sont réunies par le *logos*.

ἐκατέρου δὴ τῶν Χερουβίμ, ὃ διάνοια, δέξει τύπον ἀκιβδήλευτον, ἵνα περὶ τε ἀρχῆς τοῦ αἰτίου καὶ ἀγαθότητος ἐναργῶς ἀναδιδαχθεῖσα καρπώση κληρὸν εὐδαίμονα· γνώση γὰρ εὐθὺς καὶ τὴν τῶν ἀκράτων δυνάμεων σύνοδόν τε καὶ κρᾶσιν, ἐν οἷς ἀγαθὸς μὲν ὁ

⁸⁹ Cf. *LSJ* s.v. I.3, avec renvoi à Platon, *Lois* 835a8-b1 ; *Phédon* 86c2 ; Aristote, *Politique* 1290a26 ; voir aussi Pseudo-Aristote, *De mundo* 399a16-17.

⁹⁰ Platon, *République* IV 441e8-442a2 (trad. G. LEROUX, Paris 2002, 252, légèrement modifiée). Voir aussi *Banquet*, 187a-c, pour la conception de la musique comme harmonie, qui est ensuite utilisée comme analogie pour l'accord amoureux.

⁹¹ Philon d'Alexandrie, *Deus* 24.

⁹² Philon d'Alexandrie, *Deus* 25.

⁹³ Voir M. ALEXANDRE, *L'épée de flamme (Gn 3, 24) : textes chrétiens et tradition juive*, in *Hellenica et Judaica. Hommage à Valentin Nikiprowetzky*, éd. A. CAQUOT – M. HADAS-LEBEL – J. RIAUD, Peeters, Leuven – Paris 1986, 403-441.

θεὸς ἐμφαινομένου τοῦ τῆς ἀρχῆς ἀξιώματος, ἐν οἷς δὲ ἄρχων ἐμφαινομένης τῆς ἀγαθότητος.

Des deux chérubins, ô ma pensée, reçois l'image non altérée, pour qu'après avoir reçu un enseignement clair sur la souveraineté de la cause et sur sa bonté, tu récoltes les fruits d'un sort heureux. Tu comprendras aussitôt, en effet, l'association et le mélange des deux puissances sans mélange ; là où Dieu est bon, se manifeste la dignité de sa souveraineté ; là où il est souverain, se manifeste sa bonté⁹⁴.

Le bonheur naît donc de la compréhension du juste mélange, du juste dosage (κρᾶσις) des deux puissances, jointes par le *logos* et qui sont constitutives de l'unité divine. De même que chez Origène, la juste connaissance de Dieu était la connaissance du mélange entre sa bonté et sa sévérité, ici le bonheur ultime naît de la connaissance du mélange entre bonté et souveraineté divine. Une difficulté d'interprétation surgit cependant du fait de la mention d'un « mélange des deux puissances sans mélanges ». Le lecteur familier du texte biblique aura peut-être reconnu une possible allusion à Ps 74, 9, *crux* pour la plupart des interprètes du Psautier. Un autre texte de Philon, dans le *Quod deus sit immutabilis*, explicite cette référence et fournit des clefs d'interprétation.

Philon étudie Gn 6, 5-12, en particulier v. 6-7, en soulevant la question d'un éventuel repentir de Dieu d'avoir créé l'homme, puisqu'il veut le détruire par le déluge. À partir du § 73, Philon introduit un élément de réponse qui s'appuie sur le v. 8, « mais Noé trouva grâce aux yeux de Dieu » (Νωε δὲ εὗρεν χάριν ἐναντίον κυρίου τοῦ θεοῦ) : « afin que soit mélangée la salutaire miséricorde au jugement contre les pécheurs » (ἵνα τὸν σωτήριοι ἐλεον ἀνακεράσῃται τῇ κατὰ ἀμαρτανόντων κρίσει)⁹⁵. Ce mélange (ἀνακερράννυμι) est soutenu par la citation du Ps 100, 1, « Je chanterai pour toi miséricorde et jugement » (ἐλεον καὶ κρίσιν ἄσομαί σοι). Ces deux puissances, que Philon fait correspondre aux titres κύριος et θεός, le souverain et le bienfaiteur, comme on l'a vu dans le *De cherubim*, sont donc alliées, mêlées, mélangées en Dieu dans son rapport aux hommes. L'explication est poursuivie au moyen de l'exemple du vin pur, mêlé d'eau afin de le rendre plus facile à supporter pour des êtres faibles, comme le sont les humains au regard de Dieu (§ 77-80). Philon part de nouveau d'un Psaume (74, 9) : « une coupe dans la main du Seigneur, pleine d'un mélange de vin sans mélange » (ποτήριοι ἐν χειρὶ κυρίου, οἴνου ἀκράτου πλῆρες κεράσματος). Si les puissances de Dieu sont sans mélanges (ἀκράτοις), elles sont en revanche mélangées (κεκραμέναις) lorsqu'elles s'appliquent aux créatures. L'auteur use ensuite d'une seconde comparaison avec la lumière et le feu éthérés du soleil, qui ne sont supportables à l'homme que grâce à l'intermédiaire que fournit l'air froid, qui relâche et tempère (ἀνεῖς καὶ χαλάσας) leur force (§ 79) ; il y a mélange (ἀνεκεράσατο). De nouveau, comme dans le texte d'Origène, le raisonnement philonien aboutit à la question de la connaissance de Dieu par l'homme : devant l'impossibilité pour la créature de connaître en leur pureté parfaite les puissances divines, le bonheur de l'homme à son sommet vient d'une connaissance de leur juste mélange :

εἰ δὴ τοῦ ἀνεμιμένου καὶ μεσότητος ἔχοντος τῶν δυνάμεων αὐτοῦ κράματος ἐμπιεῖν καὶ ἀπολαῦσαι δυνηθῆμεν, ἀποκρῶσαν ἂν εὐφροσύνην καρπωσαίμεθα, ἧς τελειότεραν μὴ ζητεῖτω λαβεῖν τὸ ἀνθρώπων γένος· ἐδείχθησαν γὰρ αἱ ἀμιγεῖς καὶ ἄκρατοι καὶ τῷ ὄντι ἀκρότητες περὶ τὸ ὄν μόνον ὑπάρχουσαι.

Ah ! si nous pouvions boire et savourer le mélange relâché et donnant l'état moyen des puissances de Dieu, nous jouirions d'une félicité suffisante et telle que le genre humain essaierait vainement d'en atteindre de plus haute ; car on a montré que c'est

⁹⁴ Philon, *Cher.* 29 (trad. J. GOREZ [Œuvres de Philon d'Alexandrie 3], Paris 1963, 33, légèrement modifiée).

⁹⁵ Philon, *Deus* 74.

seulement dans les régions de l'être que l'on trouve ces puissances dans leur simplicité, dans leur pureté et à leur plus haut degré⁹⁶.

Philon ajoute ensuite encore un autre exemple (§ 82-84), emprunté cette fois à la voix et qui s'appuie sur Ps 61, 12, « le Seigneur a parlé une fois, je l'ai entendu deux fois » (ἅπαξ κύριος ἐλάλησε, δύο ταῦτα ἤκουσα). Par opposition à l'unité et la pureté de Dieu, l'homme est marqué par le mélange, et ce qu'il produit est mélange, τὴν δυνάδος κρᾶσιν, mélange de la dualité où l'auteur distingue le mélange de grave et d'aigu (τὸ γὰρ συνηχοῦν ἐκ φθόγγων διαφερόντων δυνάδι μεριστῆ τὸ πρῶτον ἀρμόζεται ὁζὺν καὶ βαρὺν τόνον ἐχούση). On retrouve ainsi, *in fine*, la version origénienne où le mélange est celui des sons ; l'articulation des différentes images philoniennes permet cependant d'éclairer plus nettement ce qui était rapidement exposé chez Origène, et surtout d'en identifier la source probable.

L'interprétation philonienne du verset Ps 74, 9 est donc un élément fondamental de son raisonnement. L'explication qu'il propose de ce passage difficile est remarquable : en Dieu, les puissances sont sans mélange (ἄκρατος), tandis qu'elles sont mélangées (κέρασμα) lorsqu'elles s'appliquent aux créatures. Ces dernières reçoivent donc la divinité d'une manière qu'elles peuvent supporter, à travers le mélange de justice et de miséricorde. Dans ce contexte, on a noté que Philon employait κρᾶμα, et le terme semble faire transition entre la lecture du vin pur et mélangé de Philon, et le mélange des sons graves et aigus, que l'on a rencontré chez Origène. Un passage des *Homélies sur Jérémie* d'Origène est remarquable et montre bien comment l'exégète a repris la lecture philonienne du verset psalmique⁹⁷. Il intervient dans l'explication de Jr 32, 15-16 (Οὕτως εἶπεν κύριος ὁ θεὸς Ἰσραηλ· Λαβὲ τὸ ποτήριον τοῦ οἴνου τοῦ ἀκράτου τούτου, καὶ ποτιεῖς πάντα τὰ ἔθνη, πρὸς ἃ ἐγὼ ἀποστέλλω σε πρὸς αὐτούς, καὶ πίνονται καὶ ἐξεμέσονται καὶ ἐκμανήσονται καὶ πεσοῦνται⁹⁸). Origène introduit son développement en indiquant qu'il va montrer de quelle manière « châtiments et promesses sont désignés par le vin » (τίνα τρόπον αἱ κολάσεις καὶ αἱ ἐπαγγελίαι οἴνος λέγεται) :

Οὐκοῦν τὰς κολάσεις ὠνόμασεν ἐνταῦθα οἴνον ἄκρατον, ὃν πίνουσιν οἱ ἀκράτου οἴνου τουτέστιν ἀκράτου κολάσεως ἄξιοι. Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλοι οἱ πίνοντες κόλασιν οὐκ ἄκρατον, ἀλλὰ κεκερασμένην· «Ποτήριον» γὰρ «ἐν χειρὶ κυρίου, οἴνου ἀκράτου πλήρης κεράσματος, καὶ ἔκλινεν ἐκ τούτου εἰς τοῦτο· πλὴν ὁ τρυγίας αὐτοῦ οὐκ ἐξεκενώθη, πίνονται πάντες οἱ ἁμαρτωλοὶ τῆς γῆς.» Εἰ θέλεις καὶ 'ποτήριον εὐλογίας' ἰδεῖν, ὃ πίνουσιν οἱ δίκαιοι, ἤρκει μὲν οὖν καὶ τὸ τῆς σοφίας, ἐφ' ᾧ ἔλεγε· «Πίετε οἴνον ὃν ἐκέρασα ὑμῖν».

Il a donc nommé ici les châtiments un “vin sans mélange” (Ps 74, 9), que boivent ceux qui méritent un vin sans mélange, c'est-à-dire un châtiment sans mélange. Mais il y en a aussi d'autres qui boivent un châtiment non pas sans mélange, mais mélangé : “une coupe dans la main du Seigneur, pleine d'un mélange de vin sans mélange ; et il l'inclinait d'un endroit à l'autre, mais sa lie n'a pas été vidée, tous les pécheurs de la terre en boiront” (Ps 74, 9). Si tu veux voir aussi la “coupe de bénédiction” (1 Co 10, 16) que boivent les justes, il aurait suffi, alors, de ce que dit précisément la Sagesse : “buvez le vin que j'ai mélangé pour vous” (Pr 9, 5)⁹⁹.

Aux actions de l'homme, à son mode de vie correspond, en proportion, le mélange qui est réalisé par Dieu, depuis la coupe sans mélange, jusqu'à la coupe de la nouvelle alliance :

⁹⁶ Philon, *Deus* 81 ; trad. A. MOSES (p. 103) modifiée.

⁹⁷ [Nous devons à l'amical signalement de Lorenzo Perrone un rapprochement qui semble avoir échappé à M. Harl : dans l'*H74Ps* 5 (277, 7-279, 21), Origène renvoie assez clairement à l'étude de d'un de ceux qui l'ont précédé (ἐζητηδὲ τις τῶν πρὸ ἐμοῦ, 277, 10), c'est-à-dire Philon, pour l'interprétation du verset. Voir L. PERRONE, *Origene, Omelie sui Salmi. Codex Monacensis Graecus 314*, I, 544-545 n. 10, avec la bibliographie.]

⁹⁸ On donne ici le texte tel qu'il est cité par Origène, *Hier* XII 2, 15-19.

⁹⁹ Origène, *Hier* XII 2, 19-28.

Origène cite ensuite une série de versets concaténés, Mt 26, 26...28, Lc 22, 20, 1 Co 11, 25, puis Mt 26, 29, qui lui permettent d'introduire cette troisième coupe, laquelle vient compléter la série à trois termes :

Ὅρᾳς τὴν ἐπαγγελίαν τὸ ποτήριον τῆς καινῆς διαθήκης οὖσαν, ὅρᾳς τὰς κολάσεις ποτήριον οἴνου ἀκράτου, καὶ ἄλλο εἶδος κολάσεως ποτήριον κεκερασμένον, ὥστε ἐκάστῳ κίρνασθαι κατὰ τὴν ἀξίαν τῆς χρηστῆς πράξεως ἀναμεμιγμένης μοχθηρᾷ πράξει ἢ πίεται· νόει δέ μοι τοὺς μὲν πάντη ἀλλοτρίους τῆς θεοσεβείας καὶ μηδαμῶς προσέχοντας αὐτοῖς, ἀλλ' ὡς ἔτυχε ζῶντας, πίνοντας τὸν ἄκρατον οἶνον περὶ οὗ παρεθέμεθα τὰ ἀπὸ τοῦ Ἱερεμίου, τοὺς δὲ μὴ πάντη ἀποστάντας καὶ ἀμαρτωλοὺς, ἀλλ' ἀναξίους τοῦ ποτηρίου τῆς καινῆς διαθήκης, ποιῶντας ὅτε μὲν χρηστοτέρας ὅτε δὲ ἐναντίας <πράξεις>, οἶνον πίνοντας <ἀκράτου κεράσματος>.

Tu vois la promesse, la coupe de la “nouvelle alliance” (cf. 1 Co 11, 25), tu vois les châtements, coupe de vin sans mélange, et une autre forme de châtement, coupe mélangée, de sorte que ce qu'il boit est mêlé pour chacun selon la valeur du mélange de ses bonnes actions et de ses mauvaises actions ; comprends-moi : les uns sont tout à fait étrangers à la piété divine et n'ont aucunement souci d'eux-mêmes, mais vivent comme cela vient, ceux-là boivent le vin sans mélange au sujet duquel nous avons cité les paroles de Jérémie, tandis que d'autres, qui ne sont pas tout à fait apostats et pécheurs, mais sont indignes de la coupe “de la nouvelle alliance”, parce qu'ils agissent tantôt bien, tantôt mal, boivent “un mélange de vin sans mélange” (Ps 74, 9)¹⁰⁰.

Origène étudie et explique ensuite le reste du verset, qui nous concerne moins directement ici ; on voit déjà clairement comment ce mélange, appliqué à la rétribution de l'homme par Dieu, correspond bien aux textes philoniens. Et c'est précisément son application aux actions de l'homme, à son mode de vie, qui fait le lien avec le mélange d'où nous sommes partis, celui des sons graves et aigus qu'Origène développait dans l'*Homélie 2 sur le Psaume 67*.

On retrouve une telle interprétation de Ps 74, 9 chez Didyme, qui la double d'une explication terminologique sur le sens d'ἄκρατος : le terme peut désigner soit le vin, soit le vin non mêlé d'eau, soit un mélange de vin et d'eau où le vin l'emporte (ὅταν κράματος γενομένου ἐξ οἴνου καὶ ὕδατος ἐπικρατοῦντος τοῦ οἴνου ἄκρατον λέγωμεν τὸ κρᾶμα¹⁰¹). C'est ce troisième sens qui est retenu pour le Ps 74, 9, et Didyme l'explique en des termes très proches de ceux d'Origène :

τὸ τρίτον τοῖνον σημαίνονον δηλοῖ τὸ προκείμενον ῥητόν, τοῦ θεοῦ καταμιγνῦντος τῷ κράματι τῷ πρὸς τοὺς κρινομένους ἔλεον καὶ χρηστὴν πρόθεσιν ὥστε μὴ ἐπαξίως τιμωρηθῆναι οἷς ἔδρασεν ὁ κολαζόμενος, οὐδενὸς ἂν ὑφισταμένου εἰ τὰς γενομένας ἀμαρτίας παρατηρούμενος ὁ θεὸς ἐπήγαγε τὸ κρίμα καθὸ κολάζεται ὁ ἠνομικῶς.

C'est donc le troisième sens que manifeste le verset considéré, puisque Dieu mélange de la pitié et un ajout de bonté, au mélange pour ceux qui sont jugés, de sorte que celui qui est châtié n'est pas puni comme il le mériterait pour les actions qu'il a commises, car personne ne subsisterait si c'est en se conformant strictement aux fautes commises que Dieu introduisait le jugement par lequel est châtié celui qui a transgressé la loi¹⁰².

Le verset a soulevé bien des questions, et les réponses, si elles sont orientées globalement dans le même sens, ne sont pas toujours identiques. On trouve ainsi chez Théodore de Mopsueste une lecture un peu différente : l'exégète comprend κεράσματος non comme κεκραμένου, puisque le vin est dit ἀκράτου, mais comme signifiant la mesure (τὸ μέτρον) qui suffit à remplir la coupe¹⁰³. L'interprétation globale du verset est relativement semblable à

¹⁰⁰ Origène, *Hier* XII 2, 38-49.

¹⁰¹ Didyme d'Alexandrie, *Commentaire sur les Psaumes* (PTS 16), fgt 784, 114, 13-14.

¹⁰² *Ibidem*, p. 114, 14-18.

¹⁰³ Théodore de Mopsueste, *Commentaire sur les Psaumes* (éd. R. DEVREESSE [StT 93], Città del Vaticano 1939), 503, 16-19.

celles que nous avons évoquées – il s’agit d’un châtement mesuré aux fautes et à ceux qui les ont commises – mais le raisonnement est mené sur des bases différentes et ne s’appuie pas, en particulier, sur la notion de mélange :

Βούλεται δὲ εἰπεῖν ἐξ ἀμφοτέρων τῆς τιμωρίας τὴν ἐπίτασιν, καὶ ἐκ τοῦ ἄκρατον εἶναι τὸν οἶνον, καὶ ἐκ τοῦ πεπληρωθῆναι τὸ ποτήριον, τῷ μὲν ἀκράτῳ τὸ αὐστηρὸν καὶ εὐτονὸν δεικνύς, τῷ δὲ πλήρει τὸ διαρκὲς καὶ πάντων ἀπτόμενον.

Il veut dire par l’un et l’autre la tension du châtement, par le fait que le vin est sans mélange et par le remplissage de la coupe, puisqu’il montre la rudesse et la vigueur par l’absence de mélange, et la suffisance et la convenance en tout point par le remplissage¹⁰⁴.

On notera en outre que, chez Théodore, l’interprétation du verset est plus pessimiste et plus rude : s’il y a bien une mesure, c’est celle de la coupe, non celle du mélange de la justice et de la bonté, au contraire de ce qui apparaît chez Philon, Origène et Didyme¹⁰⁵. Ce mélange des puissances divines paraît donc caractéristique du filon alexandrin et il faudrait voir s’il perdure encore au-delà de Didyme. L’*Homélie 2 sur le Ps 67* offre donc un témoignage nouveau et notable de cette thématique chez Origène, en la transposant du domaine du vin, tiré de Ps 74, 9, à celui de la musique, domaine qui offre d’importantes possibilités à l’exégète.

Conclusion

Le chant et la musique des Psaumes sont donc présentés comme un modèle pour l’homme, qui parvient par leur assimilation à chanter « comme les cieux », ainsi que le formule Origène en citant Ps 18, 2, « Les cieux racontent la gloire de Dieu¹⁰⁶. L’ensemble du vocabulaire musical employé par Origène dans cette homélie, dont on a vu qu’il était dans la pleine continuité de celui de Philon et s’intégrait dans le tableau d’ensemble du lexique musical contemporain de l’auteur, lui permet donc de présenter sous un angle assez neuf les modalités du chant intérieur de l’homme, de la musique intellectuelle qui se coule dans le moule du *logos* divin. Les caractéristiques de cette musique intérieure reflètent pleinement la conception origénienne de l’homme et de sa relation à Dieu, mais à travers une approche qui n’est pas fréquente ailleurs dans son œuvre. Il vaudrait d’ailleurs la peine de mettre en série tous ces passages d’Origène fondés sur la musique, dont quelques-uns seulement ont été cités ici, afin de tenter de dégager un tableau d’ensemble de l’usage origénien de la musique¹⁰⁷. Si l’on a relevé des termes rares et des formulations originales dans cette homélie, ce n’est cependant pas là que réside l’intérêt principal : il faut bien plutôt le chercher dans l’image du juste mélange auquel l’homme est invité, à l’image du mélange qui préside aux relations de Dieu avec l’homme. C’est sans doute ici que la filiation philonienne est la plus nette, en particulier dans l’explication de la *crux* de Ps 74, 9. On peut aussi relever l’image du rythme donné par le *logos* divin, condition nécessaire pour parvenir à une compréhension juste de Dieu¹⁰⁸ ; provenant peut-être de Plutarque et s’inscrivant dans le contexte stoïcien plus large du Logos divin qui donne à l’univers son unité et sa cohérence, l’image a connu une

¹⁰⁴ *Ibid.*, 503, l. 19-23.

¹⁰⁵ On trouve une interprétation semblable à celle de Théodore dans un texte pseudo-Chrysostomien, qui revient en fait à Philagate Kerameus, *De siccitate* (CPG 4647 ; PG 61, 723-726), 724.

¹⁰⁶ Origène, *H67Ps* II 3 (207, 2-3).

¹⁰⁷ D’autres homélies sur les Psaumes seraient d’ailleurs à prendre en considération ; voir en particulier, sur la musique céleste, le début de l’*H80Ps* II (496, 9-13) : Καὶ ζητεῖ ὁ τεχνίτης θεὸς λύραν μουσικῶς ἡρμωσμένην, κιθάραν καλῶς ἡρμωσμένην, ψαλτήριον ὃν δεῖ τρόπον τὰς χορδὰς ἔχον τετονωμένας· καὶ συγκρίνας ὅπου εὐρίσκοι τὰ τοιαῦτα ὁ θεός, δείκνυσι τὴν οὐράνιον μουσικὴν.

¹⁰⁸ Sur ce thème, voir également la formulation un peu différente qu’emploie Origène à propos de l’action non plus du Logos mais de l’Esprit, dans *Orat.* II 2, 4 (301, 25-6).

importante postérité par la suite, tout comme la plupart des éléments que nous avons ici étudiés, en particulier chez Athanase, Didyme, Évagre¹⁰⁹ mais aussi Grégoire de Nysse¹¹⁰.

Il n'était pas question, dans ces quelques pages, d'étudier sous toutes ses facettes l'usage que fait Origène de la musique, non plus que la postérité de ces développements, mais simplement d'éclairer le rôle que joue la musique et son vocabulaire dans la seconde homélie sur le Ps 67. Par cette fenêtre étroite et pourtant essentielle, on mesure combien ces *Homélies* nouvellement découvertes et éditées ont à apprendre aux lecteurs même familiers déjà d'Origène ; si l'on rencontre bien des échos des interprétations ici étudiées ailleurs dans son œuvre, plusieurs traits, et en particulier celui du mélange harmonieux des sons, réglé par des rythmes spirituels, image de l'homme dans son chemin vers Dieu, sont particulièrement développés et mis en relief dans la présente homélie, dont il reste encore à mesurer la réception.

Addendum

Deux travaux importants qui traitent soit de la musique chez Origène¹¹¹, soit de l'*Homélie II sur le Ps 67*¹¹², sont parus peu avant ou peu après le décès de Marguerite Harl et n'ont pu être pris en compte dans la rédaction de cette étude. Il n'était pas question d'intégrer, a posteriori, leurs acquis dans l'article tel qu'il avait été rédigé avec Madame Harl ; on se contente donc, ici, d'en signaler l'existence et d'en préciser les principaux traits ou acquis relatifs à la présente étude.

L'appendice que F. X. Risch a consacré à l'interprétation musicale des Psaumes chez Origène et Eusèbe de Césarée prend en particulier son origine dans un passage de l'un des prologues origéniens édité dans le volume où est publié ce travail (*Catholica in Psalmos*, 6-7), dans lequel Origène traite du psaltérion et des genres musicaux principaux des Psaumes. L'auteur, qui souligne, comme M. Harl, qu'Origène ne témoigne d'aucun intérêt pour la musicologie en elle-même (p. 301), montre comment la réflexion de l'Alexandrin sur les différents types de psaumes (Psaume, Ode, Ode de psaume, Psaume d'ode) est essentiellement livresque et savante, et sans rapport avec la pratique réelle du chant ou de la récitation des psaumes. F. X. Risch s'attache ensuite à éclairer le sens d'ἐκκλησις, avec une approche (et des conclusions) assez différentes de celles de M. Harl ; on notera en particulier son recours au commentaire de Porphyre sur les *Harmoniques* de Ptolémée, qui n'a pas été exploité directement dans l'étude ici publiée à titre posthume. Les autres termes retenus par F. X. Risch dans son enquête sont pour l'essentiel différents (on notera en particulier πῶσις/κλᾶσις φωνῆς), sauf le couple ἄνεσις et ἐπίτασις, ici étudié ; la seule mention de τρανότης est fugitive. En revanche, l'auteur étudie assez longuement l'articulation entre λέγειν et ᾄδειν. De manière générale, l'étude de F. X. Risch, fort riche, s'ouvre plus largement que celle de M. Harl sur la réception de la position origénienne sur le vocabulaire de l'énonciation musicale des Psaumes, chez Eusèbe, bien sûr, mais aussi chez d'autres auteurs (par exemple Athanase, Hilaire, Augustin, etc.), alors que l'approche de M. Harl était

¹⁰⁹ Voir en particulier *Chapitres sur la prière* 82-85, et le commentaire de Paul Géhin *ad loc.*, en particulier p. 298-299.

¹¹⁰ Voir, outre l'article classique d'H.-I. MARROU, *Une théologie de la musique chez Grégoire de Nysse ?*, in *Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, éd. J. FONTAINE – Ch. KANNENGISSER, Beauchesne, Paris 1972, 501-508, les éléments rassemblés par L. WUIDAR, *L'uomo musicale nell'antico cristianesimo*, cit. (n. **), 33-38 et 50-71. On consultera en particulier *Sur les titres des Psaumes*, éd. et trad. J. REYNARD (SC 466), Paris 2002, I, 3, 5-8, avec les notes *ad loc.*

¹¹¹ F. X. RISCH, *Zur musikalischen Hermenia der Psalmen nach Origenes und Eusebius*, in *Die Prologtexte zu den Psalmen von Origenes und Eusebius* (TU 183), C. BANDT – F. X. RISCH – B. VILLANI, de Gruyter, Berlin – Boston 2018, 301-324.

¹¹² L. PERRONE, *Origene, Omelie sui Salmi. Codex Monacensis Graecus 314. I, Omelie sui Salmi 15, 36, 67, 73, 74, 75* (Opere di Origene IX/3a), Città Nuova, Roma 2020 : traduction et notes.

davantage tournée vers les sources d'Origène, entre autres Philon, mais aussi et surtout vers l'usage antique de certains termes, y compris hors du domaine musical¹¹³.

Si l'introduction de L. Perrone à ses deux volumes de traduction des *Homélie sur les Psaumes* ne consacre pas de section particulière à la question de la musique¹¹⁴, ses notes à l'*Hom. II sur le Ps 67*, comme on pouvait s'y attendre, contiennent de riches matériaux sur les termes et les questions qui ont retenu l'attention de M. Harl dans la présente étude. On notera par exemple la proposition (prudente) de corriger ἔκκλισις en ἔγκλισις, terme dont l'emploi est effectivement mieux attesté pour la voix ; il faudra attendre l'édition critique du fragment caténaire qui contient l'autre occurrence origénienne du terme ἔγκλισις, cité par les deux auteurs (*PG* 12, 1132D), pour trancher (392-393 n. 4), mais l'interprétation proposée par M. Harl semble rendre superflue la correction. L. Perrone hésite également face à l'adjectif ἀρθητή – qu'il renonce cependant à corriger – mais n'étudie pas spécialement son sens (398 n. 12), ce que propose M. Harl dans cet article. On notera aussi le développement sur l'interprétation origénienne d'Ep 5, 19 et Col 3, 16 (398-399 n. 11), ou encore la longue note consacrée à la voix de l'intellect (400-401 n. 13), thème qui n'est évoqué que fugitivement par M. Harl, tout comme le rapprochement entre Église et psaltérion (402-403 n. 15). D'autres termes ne prêtent pas à discussion, mais font cependant l'objet de notes longues, qui rassemblent une part importante du dossier origénien (par exemple sur ψάλλω, 401-402 n. 14, ou sur l'opposition entre ἄδειν et ψάλλειν, 408-410 n. 21). On relèvera encore le dossier autour de Ps 18, 2, pour la musique du cosmos, dont L. Perrone réunit des harmoniques origéniennes un peu différentes de celles qu'avait signalées M. Harl. Comme de juste dans les notes d'une traduction, les éclairages apportés par L. Perrone concernent surtout le contexte origénien des différents termes et des différentes questions, non leur postérité (comme chez F. X. Risch), mais fort peu, également, leurs sources, sauf de manière ponctuelle, contrairement à l'approche proposée dans le présent article par M. Harl.

¹¹³ Il est vrai que F. X. Risch relève lui aussi le sens stoïcien d'ἔκκλισις, pour mieux l'écarter.

¹¹⁴ Voir cependant, de manière fugitive, l'introduction du vol. I, p. 32 ; voir aussi les remarques qu'a rassemblées l'auteur à ce sujet dans L. PERRONE, *Doctrinal Traditions and Cultural Heritage in the newly Discovered Homilies of Origen on the Psalms* (Cod. Mon. Graec. 314), *Phasis* 18 (2015) 191-212, ici 201-204.