

Rhétorique et musique chez Aristoxène de Tarente. In (editor) Florence Malhomme, *Musica Rhetoricans*. Paris. 2002, 37-44.

by Villari Elisabetta

Nel pensiero pitagorico musica, retorica e medicina sono accomunate dagli effetti psicagogici: come una psicagogia musicale, esiste infatti anche una psicagogia retorica (cfr. ad es. Quint. 6,1,52) [39]. Di Aristosseno non esiste alcuna opera direttamente concernente la retorica, 'mais dans sa réflexion sur la théorie de la musique sont présents de nombreux aspects faisant référence à la théorie rhétorique' (ad es. la teoria della voce, la teoria dell'anima/armonia, la nozione di synthesis...). Così, la critica ai compositori della musica nuova, che si preoccupano solo del favore del pubblico (fr. 70, 76, 124 W.; cfr. harm. p. 29,14-30,8 Da Rios), sembra esemplata sulla figura del demagogo quale tratteggiata da Aristotele in Pol. 5,1313b40-1 (cfr. il parallelo fra attore a teatro e oratore in assemblea in Arist. rhet. 1403b30ss.) [40-1]; Temistio (or. 33,1,364b-c), commentando il fr. 70 W., rende esplicito il parallelismo, e contrappone retorica (che piace alle masse) e filosofia così come Aristosseno nel fr. aveva opposto 'nuova musica' gradita al pubblico e 'musica antica' fatta 'secondo la téchne'. Interessante, nel fr. aristossenico, il contrasto fra téchne e philanthropía, un termine che indica il 'venir incontro ai gusti della gente' (cfr. Gell. noct. Att. 13,17: il gr. philanthropía indica quod vulgus existimat).

7525

VILLARI, E.

2002

Rhétorique et musique chez Aristoxène de Tarente

Elisabetta VILLARI

Cette étude a pour objet les relations et les influences réciproques entre, d'une part, la réflexion sur la musique et la rhétorique dans les milieux pythagoriciens, et de l'autre, la théorisation de ces deux disciplines par Aristote. Comme point d'observation privilégié de cette confrontation sur ce sujet entre pythagorisme et aristotélisme, nous prendrons l'œuvre d'Aristoxène de Tarente¹.

Aristoxène *musikos*

Aristoxène de Tarente a vécu probablement entre la fin du IV^e siècle et le début du III^e siècle avant J.-C. (il fut, en effet, contemporain de Théophraste et d'Alexandre le Grand : *Souda*). Il appartenait à l'école pythagoricienne et constitue une source importante sur Pythagore et son école². On lui attribue une *Vie de Pythagore* et une *Vie d'Archytas*. Il fut ensuite élève d'Aristote et, selon la tradition historiographique antique (*Souda*), il était même destiné à succéder à Aristote à la direction de l'école péripatéticienne, ce qui en définitive n'advint pas. Aristoxène a développé une théorie musicale et, de manière générale, une pensée extrêmement originales et polémiques ; prenant ses distances avec l'une et l'autre des deux écoles, la pythagoricienne et la péripatéticienne, il appartient à la dernière génération des pythagoriciens, avant de prendre une place éminente parmi les disciples d'Aristote. Si son *Traité d'Harmonique* est parvenu jusqu'à nous³, la plupart de ses écrits philosophiques sont perdus : nous n'en connaissons souvent que les titres et quelques fragments⁴. Dans les sources antiques, Aristoxène est appelé philosophe,

1 À ce sujet voir A. Brancacci, « Aristosseno e lo statuto epistemologico della scienza armonica », *La Scienza ellenistica*. Atti delle tre giornate di studio tenutesi a Pavia dal 14 al 16 aprile 1982, Napoli, 1984, p. 151-185.

2 Sur la biographie d'Aristoxène, voir A. Visconti, *Aristosseno di Taranto*, Napoli, 2000.

3 A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote, le traité d'harmonique*, Paris, 1986.

4 À propos de la tradition d'Aristoxène chez Athénée, voir E. Villari, « Aristoxenus in Athenaeus », *Athenaeus and his world*, Exeter, 2000, p. 445-454.

biographe et musicien (fr. 1-9 Wehrli)⁵. Il fut l'un des spécialistes les plus célèbres de la musique dans l'Antiquité. Il déploya également une intense activité littéraire. La *Souda* ne lui attribue pas moins de 453 ouvrages, ce nombre très élevé (comparable à celui qui est attribué à Aristote lui-même) s'expliquant probablement par le fait que sont comptées comme autant d'ouvrages différents des sections d'œuvres particulières. Nous ne connaissons de lui aucun ouvrage qui soit consacré directement à la rhétorique, mais la problématique rhétorique n'est néanmoins pas absente de sa pensée, comme nous allons le constater.

La psychagogie pythagoricienne

Dans l'école pythagoricienne, on pratiquait et théorisait une rhétorique « psychagogique », c'est-à-dire destinée à entraîner les âmes, et fondée sur le pouvoir irrationnel que la parole, utilisée savamment, peut exercer sur l'âme des auditeurs. À la racine de ce courant de rhétorique irrationnelle ou « irrationaliste », se trouvent les discours de Pythagore qui nous sont parvenus à travers Jamblique (*Vie de Pythagore*, 35-57), et pour lesquels Aristoxène est une source importante. Ces discours ont pour caractéristiques fondamentales de recourir à des styles et à des arguments différents en fonction des auditeurs et d'employer constamment la figure de l'antithèse. Ces deux moyens rhétoriques, la *polutropia* (ou capacité de s'orienter vers un public déterminé pour capter sa faveur) et l'antithèse, ont évidemment pour but de peser sur les réactions psychologiques de l'auditeur plutôt que de le convaincre par la rigueur du raisonnement. Est donc essentielle pour l'école pythagoricienne l'idée d'une psychagogie rhétorique, telle que Gorgias la définira par la suite. La rhétorique, sous cette forme psychagogique, est dans le pythagorisme ancien étroitement liée à la médecine et à la musique, dans la mesure où cette dernière avait une valeur thérapeutique. Par ailleurs, l'école pythagoricienne portait un intérêt particulier aux passions. Et c'est ici, autour de cette notion de « passions », que rhétorique et musique se rencontrent.

La rhétorique des passions

L'intérêt pour la musique, chez les Pythagoriciens, a permis la découverte des rapports numériques qui régissent les intervalles de hauteur des sons. Dans l'univers, chaque chose devenait le signe d'une série de rapports mathématiques. Le nombre était conçu comme une suite de plusieurs unités, représentée de façon spatiale : cette mathématique était une « arithmo-géométrie ». Sur cette matrice numérique, c'est-à-dire à l'intérieur d'une problématique qui concerne sons, tons et nombres, une première taxinomie passionnelle semble se profiler. À un rapport mathématique correspond une note d'un intervalle donné et si le rapport mathématique est différent, l'intervalle change. Il s'agit d'un véritable code, d'un système réglé d'équivalences entre une série de rapports mathématiques et une série de notes. La musique, pour les pythagoriciens, était psychagogique ; son pouvoir concernait aussi la voix, le souffle. Platon également, dans le *Timée*, se faisant en large partie l'héritier des

⁵ Voir E. Villari, « Une hypothèse sur les sources d'Athénée (*Deipn.* I 20 e-f) et de la *Vita Sophoclis* (§ 3-5) : Aristoxène, musicien et biographe », *REG* 109 (1996), p. 696-706.

pythagoriciens, place le siège des passions près du cœur et des poumons : l'âme passionnelle est souffle, *pneuma*. Le pouvoir psychagogique de la musique, en tant que conductrice de l'âme, est repris aussi dans les premières réflexions sur le pouvoir du langage. Comme les tons musicaux, dira Protagoras, le langage aussi s'articule selon les modalités de la prière, de l'ordre, de l'interrogation. C'est pourquoi il est nécessaire d'articuler son propre discours selon les compétences et les attentes du destinataire. Les passions s'imposèrent donc à une première réflexion théorique par deux aspects : étant conjointes à l'intérêt pour la musique et à l'étude de l'arithmétique, elles étaient soumises à un principe sémiotique ; étant liées aux intonations de l'émission sonore, donc à la voix, elles retinrent l'attention des rhéteurs anciens en tant que tensions constitutives de la tonalité de toute façon d'être psychique, voire de toute orientation cognitive, soit comme des formes de communication accentuées selon la définition R. Bodei dans *Geometria delle passioni*⁶. Musique et rhétorique sont les grands domaines où l'on travaille, dès l'origine, sur le pouvoir manipulateur des passions, sur la façon de les susciter, quand, avec qui et dans quel dessein.

La physiognomonie est utilisée par la rhétorique pour susciter les passions : les passions sont provoquées par d'autres passions qui ne sont pas simplement racontées ou exprimées. La parole de l'orateur, en ce sens, ne suffit pas. Les passions sont surtout provoquées par l'expression du visage, par l'attitude, par l'aspect (*vultu, habitu, aspectu*) de celui qui parle. Nous lisons dans l'*Institution oratoire* de Quintilien (XI, 3, 60-69) que la tête, à elle seule, sans l'aide de l'expression du visage, peut montrer une série d'expressions de sentiments. Dans la sixième partie de son ouvrage, Quintilien consacre une section entière aux passions (*De adfectibus*) dont il prescrit les modalités, comme les anciens rhéteurs : quand et comment les utiliser, leur durée, leur intensité, leur effet prévu ; et surtout, avec qui et à quelle finalité. À la fin du discours, l'âme des juges, semblablement à ce qui arrive au public du théâtre, doit en être transfigurée. Le public de théâtre, dit Quintilien, doit être ému comme au moment où les anciennes tragédies et comédies s'achèvent par une invitation à l'applaudissement (*Institutio oratoria*, VI, 1, 52).

Nous avons donc identifié, avec les passions, un rapport essentiel entre musique et rhétorique, rapport qui a joué un grand rôle dans l'école pythagoricienne à laquelle se rattache Aristoxène.

La critique aristoxénienne de la nouvelle musique

Abordons à présent les thèmes communs à la musique et à la rhétorique que l'on trouve chez Aristoxène lui-même. Il est vrai, comme nous l'avons déjà indiqué, qu'il n'existe aucune œuvre d'Aristoxène portant directement sur la rhétorique (il faut dire aussi que la production d'Aristoxène nous est parvenue dans des conditions très fragmentaires). Mais dans sa réflexion sur la théorie de la musique sont présents de nombreux aspects faisant référence à la théorie rhétorique, d'une importance non négligeable. En voici quelques-uns :

6 R. Bodei, *Geometria delle passioni*, Milano, 1991, p. 1-44.

- la théorie de la voix⁷
- la théorie de l'âme/harmonie⁸
- la notion de *sunthesis/compositio* (en rhétorique « agencement des mots » en vue de la beauté phonétique et rythmique du discours)
- la notion de *kairos* (« occasion favorable »)
- la critique de la musique nouvelle.

C'est sur ce dernier point, la critique de la musique nouvelle, que nous avons choisi de nous arrêter. Aristoxène donne en effet une image particulière des musiciens représentants de la « nouvelle musique » (*nea ôidê*) ; il les peint sous les couleurs d'individus peu recommandables, animés exclusivement par la préoccupation de s'attirer la faveur du public. Or, il semble qu'Aristoxène ait modelé cette image sur la figure politique du démagogue, de l'« adulateur du peuple », selon la définition qu'en donne Aristote dans la *Politique* (V, 1313 b40-41)⁹.

La position d'Aristoxène contre la musique nouvelle s'insère dans un débat critique qui fut très vif en Grèce. Parmi les premiers détracteurs des innovations en matière de musique, il y eut Aristophane et Platon. Aristoxène, quant à lui, traite ce thème dans trois fragments conservés (Frg. 70, 76, 124 Wehrli)¹⁰ et dans un passage des *Éléments harmoniques* (*Harmonica stoicheia*). Dans ce passage des *Éléments* (I, 23 Meibom = p. 29, 14-30, 8 Da Rios), Aristoxène évoque l'abandon du genre enharmonique par ses contemporains au profit du genre chromatique, phénomène qu'il explique par le caractère propre de la musique de son temps, différente de la musique du passé :

« Qu'il existe un moyen de composer la mélodie et non pas de la manière la plus méprisable, mais au contraire de la manière la plus belle, moyen qui requiert une *lichanos* à la distance de deux tons de la *mesê*, cela n'est nullement évident pour ceux qui aujourd'hui s'adonnent à la musique. En revanche, c'est suffisamment clair pour ceux qui se sont habitués aux anciens modes de composition, et qui à bon droit excluent la *lichanos* de deux tons. En effet, la majeure partie des musiciens d'aujourd'hui utilise des *lichanos* plus hautes, à cause de la tendance constante, caractéristique de la musique actuelle, à adoucir. Ceci est attesté par le fait que les musiciens d'aujourd'hui donnent libre cours, la plupart du temps, au chromatique, et que, quand ils passent à l'enharmonique, ils se rapprochent du chromatique, étant entraînés par le caractère de leur musique »¹¹.

7 De la théorie aristoxénienne de la voix découle un certain nombre de conséquences touchant à la théorie du langage, et par suite, à l'art oratoire : au I^{er} siècle de notre ère, Quintilien reprendra les thèses d'Aristoxène sur les mouvements de la voix dans son *Institution oratoire* pour en tirer des enseignements d'ordre pratique.

8 Voir A. Bélis, « La Théorie de l'âme chez Aristoxène de Tarente », *Revue de Philologie*, 1985, p. 239-246.

9 Voir aussi le mépris de la musique de « théâtre » dans la *Rhétorique* d'Aristote (1403 b30 - 1404 a7).

10 Voir A. Meriani, « La Festa greca dei poseidoniati e la nuova musica », *Seminari Romani di cultura greca*, III, 1 (2000), p. 143-163.

11 Aristoxenus, *Harmonika stoicheia*, hrsg. von Henry S. Macran, Hildesheim, 1974.

Ce passage d'Aristoxène, si on l'analyse d'un point de vue strictement technique, ne traite pas exactement de la « nouvelle musique ». Mais il est important pour montrer comment Aristoxène, par une série de critiques ponctuelles et techniques, établit les différences entre la musique de son temps et celle d'autrefois. On voit bien qu'entre la musique d'autrefois qui utilisait le genre enharmonique et celle d'aujourd'hui, davantage encline au chromatisme, Aristoxène préfère la première. Il ne nourrit aucune sympathie particulière pour la musique de son époque, dont il relève, comme caractéristique essentielle, la tendance à « adoucir » (*glukainein*), afin d'être plus agréable aux auditeurs. Cette tendance à adoucir explique la faveur dont jouissait le genre chromatique auprès du public. Dans la tradition musicologique antique, ce genre est associé à la douceur et l'on estime qu'il est apprécié par les hommes efféminés (*anandroi*), évoqués par Plutarque dans ses *Propos de table* (VII, 8, 711 c), qui ont amolli leur auditoire par manque de goût et de dureté. Ces gens-là, dit encore Plutarque citant Aristoxène (fr. 85 Wehrli) « vomissent de la bile quand ils entendent le genre enharmonique ». Ce fragment apporte un autre témoignage de la capacité d'action que possède la musique sur l'âme des auditeurs selon Aristoxène, et exprime en même temps son jugement négatif sur la musique de son temps qui avait abandonné le genre enharmonique.

Musique, rhétorique, et philosophie

Examinons à présent un fragment (Frg. 70 Wehrli) cité par Thémistios, auteur du IV^e siècle après J.-C. Ce passage est extrait d'une conférence d'introduction à un cours donné par Thémistios à Constantinople vers 350 après J.-C. (*Oratio*, XXXIII). Il y est dit ceci :

« Le musicien Aristoxène s'efforçait de revigorer la musique, qui désormais devenait efféminée, tant en privilégiant personnellement les mélodies les plus viriles qu'en exhortant ses élèves à s'abstenir du style amolli et à s'employer à rechercher le style mâle dans leurs compositions. Aussi, quand un de ses disciples lui demanda : "Quel avantage aurais-je à mépriser le chant nouveau et agréable pour cultiver le chant ancien ?" répondit-il : "Tu te produiras plus rarement dans les théâtres, car il n'est pas possible d'être à la fois agréable à la foule et antique par la science" »¹².

Le passage qu'on lit ensuite chez Thémistios semble être une sorte de complément du fragment :

« Donc Aristoxène, même s'il pratiquait une activité populaire, ne se préoccupait nullement du mépris du peuple et de la masse, et s'il ne lui était pas possible à la fois de rester fidèle aux lois de l'art et d'exécuter des chants qui plussent à la foule, il choisit toujours l'art de préférence au goût du public »¹³.

12 Thémistios, *Oratio*, XXXIII I, 364 b-c- = Aristox. fr. 70 Wehrli.

13 *Ibid.*

Puis Thémistios — connaisseur et amoureux des classiques, auteur de commentaires et de paraphrases d'Aristote — explique pourquoi il a commencé sa conférence en citant Aristoxène :

« Pourquoi ai-je pris comme préambule cette réponse d'Aristoxène ? J'ai pensé en moi-même, amis hellènes, à tout le temps qui a passé depuis que je suis venu ici pour tenir mes conférences, et je soupçonnais que vous m'en demanderiez les raisons, peut-être tous, peut-être au contraire aucun d'entre vous. Il me faut vous répondre, chers amis, que malgré l'affection et la très haute estime que j'ai pour vous, et malgré tout le plaisir que j'aurais à prononcer des conférences, même tous les jours, devant vous, réunis en foule, il se trouve que la science que j'aime ne se plaît pas du tout aux théâtres, parce qu'elle ne veut pas être trop plaisante ni viser le plaisir dans les propos qu'elle tient, à telle enseigne que parfois elle blesse les auditeurs, leur inflige une douleur et les renvoie de la leçon en les ayant davantage découragés »¹⁴.

La discipline dont parle Thémistios est la philosophie. Dans ses paroles, on perçoit l'écho de la vive polémique qui l'oppose aux rhéteurs et aux sophistes de son époque, polémique dont son œuvre offre de nombreux témoignages. Contre tous ceux qui soutenaient que l'étude de la rhétorique était plus utile que l'étude de la philosophie, Thémistios revendique la supériorité indiscutable de la philosophie sur la rhétorique, sans toutefois aller jusqu'à vouloir bannir les œuvres des poètes et des rhéteurs de la formation du citoyen et de l'empereur. Aux rhéteurs, héritiers de Prodicos de Céos et de Gorgias, Thémistios reproche de se préoccuper seulement de recherches formelles et de l'agrément du style, souvent au détriment du contenu. Lui au contraire, suivant l'exemple de Socrate, pense plutôt à l'utilité de son enseignement, convaincu que celui qui veut éduquer doit se proposer comme premier objectif, non le plaisir des auditeurs, mais leur enrichissement intérieur.

La philosophie qu'aime Thémistios en effet ne se plaît pas, à la différence de la rhétorique, aux *theatra* (mot qui se réfère dans ce contexte au milieu scolaire et correspond au latin *auditoria*). Elle ne se pique pas d'être plaisante et ne vise nullement l'agrément de l'auditoire. Par conséquent, partant de telles prémisses, il est clair qu'elle n'aura cure d'avaliser les opinions les plus communément diffusées, comme celle par exemple (Discours XXXIII) qui veut faire de l'homme riche l'homme heureux, au nom de l'identification entre bien-être matériel et félicité individuelle.

Dans sa défense de la philosophie, Thémistios se sent proche d'Aristoxène et partage son invitation à rester fidèle au « chant ancien » (*palaia ôidê*), étranger aux « théâtres » (*theatra*) où il n'est pas apprécié. Ce motif doit nous pousser à attacher plus de prix à la philosophie et à la cultiver, précisément parce qu'elle ne cherche pas à plaire au public. Chercher à plaire, au contraire, est l'objectif poursuivi par la « nouvelle musique » (*nea ôidê*), selon Aristoxène et par la rhétorique, selon Thémistios. Nous voyons ici se lier, encore une fois, musique et rhétorique dans la pensée d'Aristoxène, et ceci grâce au témoignage de Thémistios qui éclaire sa démarche intellectuelle. L'idée de plaire au public est un élément commun à la

¹⁴ Thémistios, *op. cit.*

théorie de la musique et à la rhétorique¹⁵. Cette idée s'insère dans un contexte aristotélicien, tant chez Aristoxène que chez son citateur Thémistios.

Le rapport avec le public : de la *tekhnê* à la *philanthrôpia*

Le passage d'Aristoxène cité par Thémistios appelle encore quelques remarques. La musique nouvelle est critiquée par Aristoxène parce qu'elle trahit la valeur éducative de la musique, propre à lui conférer la dignité d'un objet d'activité politique. En ce sens, l'élément intéressant à relever, de notre point de vue, est le rapport avec le public. Le succès que rencontre la musique nouvelle, en vue duquel elle est composée, est une donnée de fait, d'après notre fragment. Le public éprouve des difficultés à apprécier la musique ancienne. Pour cette raison, celui qui demeure fidèle à la musique traditionnelle fréquentera rarement les théâtres et n'obtiendra pas auprès du public le même type de succès que les représentants de la musique nouvelle.

Aristoxène invite son disciple à ne pas songer au succès dans les théâtres : le maître pense ici évidemment à son propre cas. Dans la suite du passage de Thémistios, on apprend en effet qu'Aristoxène était totalement indifférent au jugement du public, auquel ses contemporains, au contraire, accordaient une grande importance. Aristoxène a toujours privilégié, dit Thémistios, la *tekhnê* par rapport à la *philanthrôpia*, c'est-à-dire « l'art », selon l'interprétation de Westphal, « par rapport à la manière qui a la faveur de la majorité »¹⁶.

Pour l'emploi du mot *philanthrôpia* dans cette acception, il faut considérer quelques témoignages de l'époque impériale. Aulu-Gelle (*Nuits attiques*, XIII, 17), soulignant la différence entre la notion de *philanthrôpia* et celle d'*humanitas*, dit que le terme *philanthrôpia* désigne chez les Grecs *quod uulgi existimat*. À la lumière de ce témoignage, on peut penser à traduire *philanthrôpia* dans le fragment d'Aristoxène par « satisfaction du goût du public ». Le musicien, dans le passage cité par Thémistios, a le choix entre deux possibilités : rester fidèle à la *tekhnê* ou « exécuter des chants agréables à la foule »¹⁷. Le choix du terme *philanthrôpia* ne surprend pas de la part d'un auteur tel qu'Aristoxène, formé dans les milieux pythagoriciens, car la notion de *philanthrôpia*, en effet, est récurrente dans la réflexion pythagoricienne sur « la vertu qui convient aux hommes politiques » (*virtus hominum rem publicam gerentium qualis esse debeat*) à partir des *Pythagorikai apophaseis* du même Aristoxène. C'est par conséquent la *paideia* et donc la politique qui sont au cœur de la critique faite par Aristoxène de la figure du *musikos* représentant de la *nea ôidê*.

À travers l'examen de ces textes, il est donc possible de souligner l'importance et l'originalité de la pensée d'Aristoxène. Bien qu'il soit à l'évidence

15 Voir l'article de L. Pernot, « Le Grand public a-t-il bon goût ? », *Helmantica*, 1999, en hommage à Alain Michel p. 611-623 et L. Spina, « Passioni d'uditorio (il *pathos* nell'oratoria) », *Elenchos* 16, 1995, p. 85-100.

16 Voir A. Visconti, *Aristosseno di Taranto*, Napoli, 2000, p. 132-136.

17 Voir A. Visconti, « Musica e attività politica in Aristosseno di Taranto » in *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di cultura nell'antichità - Atti dei seminari napoletani 1996-98*, Napoli, 2000 p. 463-486.

redevable à l'égard de ses deux grands maîtres, Pythagore et Aristote, il élabore une pensée entièrement originale dans la théorie musicale et son originalité se fonde, précisément, sur cette prééminence de la *tekhnê* qu'il recommande à ses disciples.