

## MUSIQUE ET "LOGOS" CHEZ LES SOPHISTES

Author(s): Joël FIGARI

Source: *Revue de Philosophie Ancienne*, Vol. 25, No. 2 (2007), pp. 101-151

Published by: EURORGAN s.p.r.l. - Éditions OUSIA

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24357998>

Accessed: 25-03-2020 10:00 UTC

**REFERENCES**

Linked references are available on JSTOR for this article:

[https://www.jstor.org/stable/24357998?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24357998?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents)

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



EURORGAN s.p.r.l. - Éditions OUSIA is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue de Philosophie Ancienne*

## MUSIQUE ET *LOGOS* CHEZ LES SOPHISTES<sup>1</sup>

Rendre raison de la musique par un discours logique, c'est affirmer qu'elle ne se réduit pas à un phénomène sonore ineffable, mais qu'elle comprend en elle un *logos*, c'est-à-dire une logique interne qui forme son essence et qu'il est possible d'exprimer dans le langage. La musique n'est-elle pas elle-même un langage, comme on le dit souvent<sup>2</sup>, et même un langage universel, susceptible d'exprimer ce qui est naturellement et nécessairement, au-delà des conventions linguistiques divergentes ?

Si l'on veut bien appeler musicologie le discours qui tend à rendre raison de la musique de façon générale, et même universelle (de même qu'on appelle épistémologie le discours critique sur la science), il convient alors de se demander quels sont les procédés et la valeur de la musicologie en tant que discours. Cette question, qui met en jeu la philosophie et la métaphysique, a été problématisée par les Sophistes dès le V<sup>e</sup> siècle av. J.C.

La racine du problème se trouve dans les philosophies présocratiques de la nature, qui prétendent connaître et exprimer le *logos* de toutes choses, et en particulier de la musique. Cette conception dogmatique n'est pas sans rapport avec la philosophie éléate, qui affirme le caractère connaissable et exprimable de l'être, et qui construit l'identité de la musique d'après ce principe. L'identification de la musique à un *logos*, identifiable et mathématisable, qui se poursuivra également dans l'école pythagoricienne, n'est plus à démontrer aujourd'hui<sup>3</sup>.

1. Cet article est le fruit d'une conférence prononcée le 21 janvier 2005 à l'Université de Paris X - Nanterre.

2. Sur la question de la musique comme langage universel, cf. Gilles BOUDINET, *De l'universel en musique*, Publisud, Paris, 1995, pp. 7-16.

3. Sur la notion de *logos*, comme procédure d'explication visant à rendre

Bien que l'on puisse douter que les Sophistes se distinguent tous et toujours des Éléates et des Pythagoriciens<sup>4</sup>, il reste cependant possible d'identifier certains d'entre eux comme des penseurs originaux, ayant en commun une mise en question sophistique de la musicologie, comme discours sur l'identité de la musique. Un *logos* sceptique à la rencontre d'un *logos* dogmatique sur la musique, voilà en quelque mots le programme d'un combat théorique qui allait opposer les Sophistes à Parménide.

## I. Si Parménide, alors les Sophistes

Que plusieurs Sophistes aient construit leur propre philosophie comme un développement logique de l'ontologie parménidienne, et que ce développement ait eu pour conséquence paradoxale une déconstruction de cette même ontologie, en vertu de ses propres principes, c'est ce que Barbara Cassin a brillamment montré au sujet de Mélissos, Xénophane et Gorgias<sup>5</sup>.

Cette démonstration permet de repérer les traits distinctifs de la méthode sophistique, qui fera école. Le point de départ est le *logos* du *Poème* parménidien, qui se présente comme le lieu de l'identité de l'être et du penser<sup>6</sup>. Du principe parménidien de l'identité de l'être, et du principe de non-contradiction qui en est l'expression logique, les Sophistes déduisent systématiquement toutes les conséquences possi-

compte rationnellement (*logon didonai*) de la musique, voir le recueil d'articles de Johannes LOHMANN, *Mousikè et Logos* (1970), trad. P. David, T.E.R., Mauvezin, 1989.

4. Le doute exprimé par E. Dupréel au sujet d'Hippias (qui, tout en étant « sophiste », semble s'être inspiré du « mathématisme pythagoricien » tout autant que de Gorgias et de Protagoras), pourrait bien s'appliquer aux sophistes en général : « c'est par un préjugé tout gratuit que l'on s'est accoutumé à mettre une sorte de cloison étanche entre les sophistes et les penseurs non qualifiés de ce nom » (E. DUPRÉEL, *Les sophistes*, 1948, réimpr. 1980, éd. Du Griffon, Neuchâtel, pp. 342-343).

5. B. CASSIN, *Si Parménide*, Cahiers de Philologie, N° 4, Presses Universitaires de Lille, 1980.

6. Id., *ibid.*, p. 67.

bles, jusqu'à celles qui démontreront l'invalidité du *logos* lui-même. Le point d'arrivée est la déconstruction par Gorgias de toute ontologie et de tout discours sur la nature<sup>7</sup>.

Ce que nous appelons le « scepticisme » des Sophistes n'est donc pas un scepticisme de principe, au sens pyrrhonien d'une suspension méthodique du jugement, mais plutôt un processus logique de vérification interne du *logos*, qui conclut à l'équivalence et à l'annulation réciproque des différents discours possibles sur l'être. Du reste, ainsi que l'a montré Jean-Paul Dumont, il n'y aurait guère de sens à rechercher chez les Sophistes la « source » directe du pyrrhonisme et de l'école sceptique<sup>8</sup>.

Cependant, faut-il écarter toute influence sophistique sur l'école sceptique ? Le traité *Contre les musiciens* (*Pròs mousikoús*) de Sextus Empiricus peut certes se référer à Philodème, à Quintilien, à Aristote ou à Plutarque<sup>9</sup>, ainsi que l'a montré Denise Davidson Greaves. Mais rien n'interdit que ces auteurs ne se réfèrent à leur tour, de façon plus ou moins implicite, à des sources plus anciennes. Parmi elles, la sophistique présocratique présente en effet, elle aussi, une remarquable réfutation *logique* de la théorie *logique* de la musique, telle que Parménide nous en donne le paradigme.

7. D'où le titre de la section 4 de l'introduction de B. Cassin (p. 57 sq.) : « Si Parménide, alors Gorgias » (déduction qui sert de fil conducteur à sa démonstration).

8. J.-P. DUMONT, *Le scepticisme et le phénomène*, Vrin, Paris, 1985, pp. 203-233.

9. Sextus Empiricus se réfère : à Philodème, pour utiliser la réfutation épiciurienne de l'éthique musicale ; à Quintilien, pour réfuter sa justification de la musique par sa poésie, sa liaison à l'harmonie des sphères et sa vertu formatrice ; à Aristote, pour utiliser ses méthodes logiques de réfutation, en partant des définitions, des présupposés, des ambiguïtés ... ou encore pour utiliser sa discussion sur la division du temps ; à Plutarque, pour réfuter sa conception de la valeur éthique de la musique, ou pour utiliser sa théorie de l'influence irrationnelle, et son analyse contradictoire du son. Pour davantage d'explications, voir l'introduction à SEXTUS EMPIRICUS, *Pròs mousikoús* (*Against musicians*), par Denise Davidson Greaves, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1986, pp. 19-35.

### I.1. Le dévoilement de l'harmonie dans le *logos* parménidien

Le *Poème* de Parménide, ainsi que le *Parménide* de Platon, ne sont pas seulement des discours sur l'être, mais aussi des discours sur la musique. La question de l'unité ou de la pluralité de l'être est en effet étroitement liée à celle de l'harmonie entre les étants. Or le concept d'harmonie ne renvoie pas seulement à la question de l'unification et de l'unité de l'être, mais aussi à la question de l'unité architectonique de la totalité des sons, c'est-à-dire à la structure globale et différentielle de la musique.

On notera au passage que parallèlement à Parménide, l'école pythagoricienne élabore une science harmonique, en construisant le *logos* mathématique des intervalles musicaux, et que Philolaos assimile le concept de *diapasôn*, que nous appelons aujourd'hui octave, à celui d'*harmonia*, qui revêt également une signification cosmique.

Mais dans la théorie de Parménide, la musique n'apparaît que sous la forme de la structure logique de l'harmonie, conçue *a priori*. Le principe et la structure de l'harmonie peuvent se comprendre à partir du *Parménide* de Platon, qui présente les différentes hypothèses de Parménide sur l'unité.

Avant l'exposé de Parménide figure la discussion entre Zénon et Socrate. Zénon évoque son traité de jeunesse contre l'hypothèse des multiples : il est absurde qu'ils soient seuls à exister ; il faut donc affirmer avec Parménide que "l'un est" (128d). Socrate approuve alors la distinction de l'un et du multiple en soi, mais ajoute qu'il est évidemment possible pour un même être d'être un sous un certain rapport, et multiple sous un autre rapport ; "être un" signifie participer à la forme de l'unité. Zénon objecte que cette forme pourra toujours se retrouver au-dessus des composés obtenus, et qu'ainsi la participation irait à l'infini, de sorte que l'on aboutirait à une multiplicité infinie sans unité. Or l'unité existe. Donc, sous-entend Zénon, il faut bien affirmer contre Socrate, que "l'un est multiple" (129d).

Parmi les hypothèses de Parménide, il faut donc lui attribuer, comme il le dit, celle que "l'un existe" (137b). Cela ne signifie pas que

*l'un est l'un* (car alors rien ne pourrait être attribué aux multiples êtres, même pas l'unité, puisqu'ils seraient exclus de l'existence), mais plutôt que *l'un est multiple* : en effet, l'être ajoute la dualité à l'un (143c). À première vue, il faudrait donc retenir la deuxième et la quatrième hypothèse de Parménide comme ses propres hypothèses.

Mais en réalité, la recherche de la *droite voie de la vérité* se construit chez Parménide par un jeu d'opposition et de liaison entre les hypothèses. Comme le montre Jean-François Mattéi, c'est le "tissage" total de ces hypothèses en un ensemble logique qui représente réellement la pensée de Parménide<sup>10</sup>. Dans le tissage de ce système, la troisième hypothèse détient un rôle fondamental, puisqu'elle permet d'assembler les contraires (un / multiple ; être / néant ; même / autre ; tout / rien). C'est également par ce principe que les nombres *pairs* et *impairs* peuvent être créés et assemblés.

À partir de l'unité et de la dualité s'engendrent, par addition d'unités et par multiplication, le nombre 3, qui est le premier nombre impair (1 n'étant pas considéré comme un nombre par les Présocratiques), puis tous les produits de deux et de trois, les "produits de pairs par des pairs, d'impairs par des impairs, de pairs par des impairs, et d'impairs par des pairs" (143e). Il ne resterait alors "aucun nombre dont la nécessité ne soit pas établie" (144a).

Le résultat de cette démultiplication de l'un est qu'il est présent partout, et qu'il s'assimile à l'être de toutes choses. Il se trouve "éparpillé en fragments aussi petits, aussi grands que possible, et de tout format ; il est à un degré de division le plus grand de tous, et il y a, dans l'être, des parties, au-delà de toute limite" (144b). Ici se trouve affirmée la nécessité ontologique du principe mathématique de la divisibilité à l'infini, dont les musiciens font usage sur les intervalles audibles.

L'un apparaît finalement comme un tout comportant des parties, ce qui implique l'idée de limites, qui enveloppent la totalité (ou les totalités). Mais paradoxalement, "l'un... est un tout et des parties, enfermé dans des limites et illimité quant à la multitude de ces parties" (145a). L'un a donc bien *un commencement, une fin et un milieu*<sup>11</sup>, "à égale

10. J.-F. MATTÉI, *L'étranger et le simulacre. Essai sur la fondation de l'ontologie platonicienne*, P.U.F., Paris, 1983, pp. 208 sq.

11. Cf. la sentence pythagoricienne citée par JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*,

distance des extrémités" (145b) – d'où l'importance du calcul des moyennes, utilisé en musique<sup>12</sup> comme équivalent du procédé de dimidiation – mais à l'intérieur de ces bornes, c'est l'infinité numérique qui se déploie.

Ainsi, chaque partie d'un tout peut être considérée à son tour comme un tout, c'est-à-dire comme "l'unité d'une pluralité" (157c). Il en résulte que les choses multiples sont, quant à elles, illimitées en nombre, mais que par leur unification, assemblage ou contact (148d sq.), elles forment une unité systématique qui les limite (158d).

Les hypothèses que Parménide considère comme les plus solides, dans le dialogue de Platon, sont ainsi celles qui permettent de concilier l'existence de l'un et celle du multiple. Aristote rapporte de même que l'un est à ses yeux le "principe numérique"<sup>13</sup>, et en même temps le principe de limitation de la multiplicité, par nature illimitée. Parménide était "forcé de tenir compte des phénomènes et de reconnaître que, si le point de vue de la raison exige l'un, le point de vue de la sensation exige les multiples"<sup>14</sup>.

Cette conception se retrouve effectivement dans le *Poème* de Parménide lui-même. Certes, Parménide établit une hiérarchie, dans laquelle la raison domine la sensation, celle-ci étant incapable de trouver par elle-même la vérité. Et la multiplicité, qui appartient par nature au sensible, se trouve disqualifiée par lui.

Mais cela ne signifie pas pour autant que Parménide se désintéresse du sensible. Il cherche au contraire à en justifier rationnellement les apparences, qui sont en elles-mêmes "désordonnées" et "sujettes au mouvement" (suivant le compte-rendu de Plutarque)<sup>15</sup>.

La pensée de l'être devient alors pour lui la pensée d'une continuité intelligible entre des multiples qui, par leur changement et leur

162: « le commencement est la moitié du tout ». Comparer avec HÉSIODE, *Les travaux et les jours*, 40: « la moitié vaut plus que le tout »; PLATON, *Lois*, VI, 753e: « le commencement en effet, comme dit le proverbe, est la moitié du travail entier ».

12. ARCHYTAS, B 2 (éd. Diels - Kranz, trad. J.-P. DUMONT et alii: *Les présocratiques*, Gallimard, coll. « La Pléiade », Paris, 1988).

13. ARISTOTE, *Métaphysique*, Δ, 6, 1016b 17.

14. ARISTOTE, *Métaphysique*, A 5, 986b 27 (cf. Parménide, A 24).

15. Cf. PARMÉNIDE, A 34.

variété, échapperaient autrement à la compréhension. Cette continuité entre les multiples est établie par l'un, fondement stable qui remplit dès lors un rôle harmonisateur. Comme le dit le *Poème* :

“Au présent il est, tout entier à la fois un et un continu. (...) Et il n'est pas non plus divisible en effet, puisqu'il est en entier, sans avoir çà ou là quelque chose en plus qui pourrait s'opposer à sa cohésion, ou quelque chose en moins. Il est tout rempli d'être. Aussi est-il tout continu”<sup>16</sup>.

La pensée de Parménide est donc bien une pensée de l'harmonie, qui ne vise pas la réduction de l'infini au fini, mais au contraire la constitution d'un système grâce à l'action antagoniste de l'un et du multiple, du limitant et de l'illimité. Car si “l'un est rempli d'être”, c'est qu'il contient une multiplicité.

Et s'il n'est pas “divisible”, c'est que cette multiplicité reste en “cohésion”, grâce à la “continuité” qu'il lui impose. Cela ne contredit donc pas l'affirmation du *Parménide* de Platon, selon laquelle l'un se trouve “éparpillé en fragments aussi petits, aussi grands que possible, et de tout format ; il est à un degré de division le plus grand de tous, et il y a, dans l'être, des parties, au-delà de toute limite”<sup>17</sup>.

Dans le *Poème* de Parménide, les connotations musicales du passage que nous avons cité sont évidentes : l'octave forme le tout continu et indivisible de l'harmonie. Son unité représente l'assemblage de tous les intervalles musicaux possibles, de sorte qu'ajouter un intervalle à l'octave est impossible et revient à retourner en elle. On ne peut rien en retrancher non plus sans modifier la nature de tout le système. Cette conception, liée à la nature même de l'octave, était nécessairement partagée par Pythagore et Parménide.

On serait donc tenté de rapprocher, d'une part, le principe de *l'un unificateur du multiple* chez Parménide (même dans sa version platonicienne) et, d'autre part, le principe du *logos harmonisateur des nombres* chez les Pythagoriciens. Plusieurs témoignages antiques

16. PARMÉNIDE, B 8, vers 6-7 et 22-25 (trad. Delattre, pp. 261-262). Nous avons supprimé la versification pour simplifier l'exposé.

17. PLATON, *Parménide*, 144b.

nous présentent d'ailleurs Parménide comme un disciple des Pythagoriciens, voire de Pythagore lui-même<sup>18</sup>.

La conception parménidienne d'une harmonisation des multiples par l'un correspond de très près au témoignage de Stobée sur Philolaos<sup>19</sup>: les "limitantes" et les "illimitées" qu'il évoque seraient respectivement "l'un" et "le multiple"; cependant faut-il poser alors l'harmonie comme un troisième principe, permettant d'unifier ces contraires? C'est l'interprétation proposée par Stobée. Mais elle pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, puisqu'elle rejoindrait le processus d'unification infinie précisément réfuté par Parménide<sup>20</sup>. Il vaut donc mieux comprendre que l'harmonie se réalise, chez Parménide, grâce à l'action "limitante" de l'un sur le multiple "illimité".

L'un parménidien est donc le principe d'unification de la multiplicité variée qu'il contient dans sa totalité. Cette totalité est celle de l'être. Dans le domaine musical, la totalité de l'être est l'espace total des sons, c'est-à-dire l'octave, que les Présocratiques appellent *diapason* ou *harmonia*.

En un sens, l'harmonie parménidienne rejoint l'harmonie héraclitienne des contraires. Héraclite définit en effet l'harmonie comme l'accord naturel de ce qui est différent et opposé<sup>21</sup>: faisant naître « de toutes choses l'un, et de l'un toutes choses », il nous dit que « la

18. Cf. PARMÉNIDE, frg. A 1, A 4, A 12, A 40a, A 42, A 44, A 48, A 49, etc. On remarquera la récurrence de la thèse selon laquelle la raison est préférable à la sensation pour la connaissance de la vérité. Cette idée fut également prêtée à Pythagore. Le parallèle entre Parménide et Pythagore doit donc nous conduire pareillement à une interprétation nuancée du « rationalisme » de Parménide. La question de savoir « comment sauver les phénomènes » se posait naturellement aux uns comme aux autres.

19. Cf. PHILOLAOS, B6. Bien que l'on puisse douter de l'authenticité du début du témoignage, propre à Stobée et non repris par Nicomaque, il reste que l'explication de l'harmonie à partir des « limitantes » et « illimitées » est authentiquement pythagoricienne. Au-delà de Philolaos et du pythagorisme, il s'agit d'une conception courante à l'époque présocratique, – du moins si l'on veut situer Parménide hors du pythagorisme.

20. Voilà une raison, parmi d'autres, de considérer le début de Stobée comme une glose plus que comme une citation authentique de Philolaos.

21. Voir HÉRACLITE, frg. B 10, B 51, B 80.

musique, en mêlant les sons aigus et graves, longs et courts, produit dans des voix différentes une harmonie unique » (frg. B 10). L'harmonie est donc une unification des multiples et de leur variété, aussi agitée non seulement dans ce qu'on appelle habituellement « harmonie » entre les sons aigus et graves, mais encore dans le domaine du rythme, en unifiant les sons courts et longs.

Mais l'harmonisation des contraires ne supprime pas chez Héraclite leur contrariété et leur tension<sup>22</sup>. Parménide se distingue donc nettement d'Héraclite sur ce point, puisqu'il ne saurait admettre les formules synthétiques par lesquelles l'harmonie héraclitéenne force les êtres contraires à fusionner tout en restant contraires. L'unification opérée par l'un ne peut pas avoir dans la pensée de Parménide la structure paradoxale qu'elle admet dans le mobilisme héraclitéen.

Si Parménide admet une harmonie des contraires, c'est donc davantage pour *supprimer* leur contrariété que pour *maintenir* leur tension dans l'unité. En ce sens, la pensée parménidienne se rapprocherait davantage de la conception pythagoricienne de l'harmonie des contraires.

Philolaos définit bien l'harmonie comme « unification des multiples » ou des « dissemblables » (frg. B 6 et B 10), mais il précise qu'il s'agit d'harmoniser les « limitantes » et les « illimitées » (frg. B 6), ce qui signifie dans la théorie pythagoricienne les nombres, respectivement impairs et pairs. L'école pythagoricienne définit en effet l'harmonie des sons comme leur *logos*, c'est-à-dire comme le rapport mathématique des nombres mesurant leur hauteur respective.

Ainsi que l'a montré Alain Petit, l'harmonie pythagoricienne entendue comme *logos* est l'unité stable des opposés, par domination du fini sur l'infini, tandis que l'harmonie héraclitéenne, polémique, conserve indéfiniment l'opposition des contraires<sup>23</sup>.

Or les contraires dont il s'agit sont les sons, qui varient par leur

22. Héraclite reproche à Homère d'avoir voulu supprimer la Discorde chez les Dieux et les hommes (frg. A 22) ; il affirme que « la nature se réjouit des contraires » (B 10) ; il évoque l'harmonie « contre-tendue » de l'arc et de la lyre (B 51) ; il pose en principe que « le conflit est commun » (B 80).

23. A. PETIT, « Harmonie pythagoricienne, harmonie héraclitéenne », *Revue de philosophie ancienne*, 13, 1 (1995), pp. 55-56.

hauteur, leur durée et leur timbre, ce qui les situe dans la multiplicité infinie des objets de la sensation. De plus, les sons se définissent physiquement, dans l'acoustique présocratique, comme le mouvement plus ou moins rapide des corps, se transmettant par l'air jusqu'à l'oreille. Ramener les sons à des nombres est donc le moyen privilégié pour les ramener de la variété physique vers l'uniformité mathématique, et ce faisant, de les identifier exactement.

Or, l'ontologie parménidienne identifie l'être à ce qui est immuable et, ainsi que le dit Barbara Cassin, Parménide considère les données sensibles comme des « illusions pures qui s'opposent à la rationalité du logos »<sup>24</sup>. Il est donc naturel que l'harmonie parménidienne se définisse comme l'unité stable des multiples contraires, et que les sons musicaux reçoivent leur être de leur co-appartenance à l'unité de l'*harmonia*. Celle-ci enveloppe totalement leur variété qualitative, et les homogénéise par le principe du nombre.

La théorie parménidienne de la musique est donc une conception *a priori* de la raison pure, un *logos* unitaire de l'*harmonia*, qui réduit la diversité sensible à l'unité mathématique. Les sons donnés à la sensation auditive se présentent certes dans une succession temporelle, en s'opposant qualitativement par leur hauteur, leur durée et leur timbre. Mais cette diversité changeante est réduite par le *logos*, qui assemble les grandeurs des sons (durées, hauteurs) en rapports logiques, ce qui crée une harmonie unifiée, stable et non-contradictoire. Cette harmonie ne se déroule plus dans le temps de la mélodie, mais s'exprime comme structure logique définitive, dans l'instant éternisé de la simultanéité.

On comprend pourquoi, dans ces conditions, l'école éléate devait, en musique comme en métaphysique, développer la logique identitaire de l'être, en évacuant l'existence du mouvement. Dans le domaine de la musique, cela revenait à expliquer l'harmonie audible par son *logos* mathématique, et donc à intégrer la science harmonique pythagoricienne. Mais d'un autre côté, il fallait en même temps exclure l'acoustique, contrairement aux pythagoriciens<sup>25</sup>, car celle-ci impliquait

24. Id., *ibid.*, p. 33. Cf. PARMÉNIDE, frg. B 8, 50-61.

25. Voir le fragment B 1 d'ARCHYTAS, aujourd'hui reconnu comme authentique.

d'admettre dans l'harmonie l'existence du mouvement des sons, dont la vitesse mesurable définissait la hauteur.

Zénon d'Élée, nous dit le Pseudo-Plutarque, ne fait que « développer aporétiquement les positions de Parménide »<sup>26</sup>. Il faut donc prendre au sérieux ses arguments contre l'existence du mouvement. En les appliquant au mouvement des sons, ils conduisent à réfuter la science acoustique pythagoricienne, et à affirmer l'existence d'une science harmonique purement logique et mathématique chez Parménide.

Si les multiples existent, comme le pense Zénon, alors la dichotomie de l'un ne peut pas se poursuivre à l'infini, et l'idée d'éléments insécables, ou atomes, est nécessaire : outre que cette théorie a pu inspirer l'atomisme, elle rejoint la problématique musicale de la *diesis*, entendue comme intervalle élémentaire insécable, qui entre dans la composition de tous les intervalles possibles, comme leur commune mesure. L'harmonique éléate est donc, comme la pythagoricienne, une science de la commensurabilité intégrale des intervalles.

Par ailleurs, le rejet de la science acoustique par Zénon peut être décelé à travers l'argument du « tas de mil », que nous rapportent Aristote et Simplicius<sup>27</sup>. Cet argument dialectique s'adresse à Protagoras, qui considère la sensation comme un critère de vérité. La sensation auditive devrait donc être le critère de vérité du son.

En effet, si un tas de mil tombe, la sensation auditive reconnaît son bruit. Mais si c'est un seul grain, ou sa dix-millième partie qui tombe, il n'en résulte aucun bruit audible. Pourtant, le tas de mil ne ferait aucun bruit si aucun grain ne faisait de bruit. Il faut donc reconnaître que les causes du bruit sont elles-mêmes inaudibles. Donc la sensation auditive n'est pas le critère de vérité de la science acoustique, qui doit recourir à une hypothèse intelligible d'atomes de bruit insensibles à l'oreille.

26. Ps.-PLUTARQUE, *Stromates*, 6. Cf. ZÉNON, frg. A 23. Notons au passage que la mise en valeur des apories de la pensée de Parménide sera plus tard la méthode employée par les sophistes pour réfuter son ontologie, comme le montre B. Cassin. Faut-il en déduire que l'école éléate est déjà sophistique, dans sa logique même ?

27. ARISTOTE, *Physique*, VII, 5, 250a 19 ; SIMPLICIUS, *Commentaire sur la Physique d'Aristote*, 1108, 18. Voir ZÉNON, frg. A 29.

La conséquence du raisonnement de Zénon est que ce n'est pas le mouvement des corps qui produit un son. Puisque le mouvement global est composé de mouvements élémentaires, et que chaque mouvement élémentaire est inaudible, il en résulte que le son produit par la chute du tas de mil ne résulte pas de son mouvement et de sa vitesse. C'est pourquoi on peut considérer comme une affirmation de Zénon le propos rapporté par Aristote, selon lequel le mouvement sonore du tas de mil peut se produire « en aucun temps »<sup>28</sup>.

Cela revient à nier la définition présocratique, et en particulier pythagoricienne, du son comme mouvement plus ou moins rapide. Zénon ne peut donc pas admettre la définition pythagoricienne du son musical, rapportée par Archytas (frg. B 1), puisque cette définition explique l'aigu par un mouvement corporel rapide, et le grave par un mouvement lent. Alors que la science harmonique pythagoricienne repose sur une acoustique physique, l'harmonie éléate fait abstraction de la physique, et se réduit à une structure logique dans laquelle seules comptent les grandeurs des corps, sans que leur mouvement ne soit nécessaire pour produire un son.

28. P. PELLEGRIN comprend que le tas de mil complet (« médimne » = 52 litres) fait du bruit, puisqu'il « meut l'air » (ce qui est la définition présocratique du son, notamment dans l'école pythagoricienne), mais que rien n'empêche qu'une partie de ce tas ne meuve l'air « en aucun temps » (ARISTOTE, *Physique*, Garnier-Flammarion, 2000, p. 380): nous en déduisons que le tas complet pourrait aussi produire un son instantanément. D. DELATTRE comprend, lui, que c'est « la chute totale du *boisseau* » qui produit un « ébranlement de l'air » en « aucun temps » (*Les Présocratiques*, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 290): nous pouvons en déduire que la production du son correspond au mécanisme du choc répété souvent décrit dans l'acoustique présocratique: un corps produit un choc contre une partie de l'air voisine, et ainsi de suite de proche en proche jusqu'à l'oreille, sans que le corps sonore ait besoin de se déplacer. Par exemple, la corde d'une lyre, une fois ébranlée, revient à sa place, et le son se propage au moyen de l'air. Il en va de même pour le boisseau, qui n'a pas besoin d'aller jusqu'au bout de sa chute pour que le mouvement sonore qu'il a produit dans l'air se transmette jusqu'à l'oreille. La physique acoustique se trouve donc contredite par elle-même, puisqu'en définissant le son par le mouvement initial de l'air, elle conduit à rendre inutile par la suite ce mouvement initial. L'action du corps sonore est donc réduite logiquement à sa causalité par contiguïté, au lieu d'être une causalité physique par mouvement.

La science harmonique apparaît donc, dans l'éléatisme, comme une pure construction logique des rapports, ou *logoi*, entre sons aigus et graves, mesurés par leur nombre, comme dans l'école pythagoricienne. Mais, à la différence de l'école pythagoricienne, cette construction reste essentiellement dialectique, et se sépare de l'acoustique. Car les sons, en tant que phénomènes vibratoires impliquant un mouvement corporel, appartiennent à la sensation incertaine plutôt qu'à la pensée de l'être en son identité.

La théorie éléate de l'harmonie est donc un *logos sur le logos* : c'est un *logos* au sens d'un discours qui laisse s'exprimer en lui le *logos* que cette harmonie recèle par nature, et qui est sa raison logique. Comme le montre Barbara Cassin<sup>29</sup>, le *Poème* n'est qu'un discours qui *montre* les deux voies de l'être<sup>30</sup>, mais sans chercher à les identifier ni à les *démontrer*. Il les laisse « se dire ». Le discours éléate sur l'harmonie, de même, est plus un *logos* poétique qu'un *logos* apophantique (dialectique ou démonstratif).

## 1.2. La déconstruction sophistique du *logos* harmonique

Le discours éléate se présente ainsi comme un auto-dévoilement naturel de la structure logique de l'harmonie, et rejoint par là l'école pythagoricienne, dans la mesure où celle-ci comprend une science harmonique, élaborée pour une part comme système mathématique *a priori*. Cependant, la position des Sophistes par rapport à ce discours a été comprise de façon différente par les commentateurs.

Selon Jean-Paul Dumont, l'apport original des Sophistes, que retiendra Sextus Empiricus, ne consiste pas en une dialectique, mais plutôt en un phénoménisme physique<sup>31</sup>. On pourrait aussi se fier à Platon, qui nous dit que les Éléates, ne pouvant se passer des noms dont ils rejettent l'usage<sup>32</sup>, « n'ont pas besoin que personne les réfute,

29. B. CASSIN, *op. cit.*, pp. 62-64.

30. ID., *ibid.*, p. 48 : « que est et que n'est pas être pas » ; « que n'est pas et qu'est besoin de n'être pas ».

31. J.-P. DUMONT, *op. cit.*, p. 222.

32. Suivant la formule de Brice PARAIN, *Essai sur le logos platonicien*,

hébergeant comme on dit, l'ennemi et le contradicteur dans leur propre maison »<sup>33</sup>.

Pourtant, Barbara Cassin démontre au contraire que l'on peut définir les « Sophistes » justement par leur construction d'un discours logique et aporétique, qui vient contredire dialectiquement le discours parménidien par ses propres conséquences et suivant ses propres principes : les Sophistes, comme Gorgias ou l'auteur du M.X.G., répètent les thèses parménidiennes, mais de façon « catastrophique », c'est-à-dire en les renversant par leur « auto-réfutation » ; ils opèrent donc une « répétition critique, subversive »<sup>34</sup>.

Malgré leur apparente contradiction, ces deux interprétations de la sophistique nous semblent en réalité compatibles et complémentaires. Il apparaît en effet que les Sophistes effectuent une analyse critique de la science harmonique et de sa valeur, et que cette critique conduit à l'affirmation d'un phénoménisme musical.

Évidemment, cette hypothèse est risquée, étant donné qu'aucun traité sophistique ne nous est parvenu sur la question de la musique, et que nous en sommes réduits à des déductions à partir de fragments et témoignages lapidaires et sporadiques. Cependant, pour les mêmes raisons, l'hypothèse selon laquelle les Sophistes n'ont pas critiqué la science harmonique éléate et pythagoricienne, en tant que *logos* dogmatique sur l'être de l'harmonie, nous paraît être une hypothèse encore plus hasardeuse. Car au nom de quoi refuserait-on d'intégrer la musicologie dans l'ontologie éléate, dont les Sophistes opèrent la déconstruction logique ?

Le discours éléate sur la musique, nous l'avons vu, est un discours logique sur l'harmonie, entendue comme unité idéale, c'est-à-dire comme système des proportions, des *logoi* musicaux dont l'école pythagoricienne a donné la définition mathématique. Ce discours obéit au principe de non-contradiction, qui est fondamental pour l'ontologie éléate, et qui implique qu'on ne peut affirmer simultanément, dans l'identité éternelle de l'être, une chose et son contraire.

Gallimard, 1942, p. 39 : ces noms sont : « le non-être », « à part », « des autres », « en soi ».

33. PLATON, *Sophiste*, 252c.

34. B. CASSIN, *op. cit.*, p. 39.

Ainsi, les qualités opposées des sons peuvent bien se succéder dans le temps, mais non s'harmoniser logiquement. Car ce qui crée une mélodie est la succession temporelle de l'aigu puis du grave, du court puis du long, etc. Mais ce qui crée l'harmonie entre ces sons, c'est leur co-existence dans une unité logique qui dépasse leur succession et leur contradiction qualitative. L'unité du nombre est le moyen privilégié d'une homogénéisation quantitative des sons, qui resteraient autrement opposés par leurs qualités. Les échelles de notes, mesurant les intervalles (*diastemata*) par des rapports numériques (*logoi*), permettent de construire un espace logique homogène, où les différences sont ramenées de la qualité vers la quantité.

Dans la mesure où les Sophistes rejettent comme dogmatique le principe de non-contradiction<sup>35</sup>, qui est le principe de raison de l'ontologie parméniennienne, ils doivent donc rejeter également la construction purement logique et mathématique d'un espace musical, faisant abstraction des qualités sonores, de leur variété et de leur succession.

Ainsi que le montre Barbara Cassin, les Sophistes considèrent que le principe de non-contradiction est intenable, comme le prouve simplement la possibilité d'énoncer deux propositions contradictoires. C'est pourquoi il leur paraît préférable d'appliquer un « principe d'indifférence », qui implique que « tous les 'quelque chose' se valent » et qu'« il n'y a pas de raison d'en choisir un plutôt qu'un autre »<sup>36</sup>.

C'est pourquoi Aristote nous fait remarquer que « si toutes les propositions contradictoires portant sur un même objet sont vraies ensemble, (...) on peut soit affirmer, soit nier ce que l'on veut, comme sont obligés de l'admettre les tenants du raisonnement de Protagoras »<sup>37</sup>.

Il est donc légitime de penser que les Sophistes qui entourent Protagoras considèrent que tout discours apophantique, construit comme

35. Cf. PROTAGORAS, frg. A 14, A 19, A 20, etc.

36. B. CASSIN, *op. cit.*, pp. 88-92.

37. ARISTOTE, *Métaphysique*, Gamma, 4, 1007b 18 (PROTAGORAS, frg. A 19). Cf. PROTAGORAS, A 15 : « toute représentation est vraie » (SEXTUS EMPIRICUS, *Adv. Math.*, VII, 389) ; A 20 : « Protagoras dit, que sur tout sujet, on peut soutenir aussi bien un point de vue que le point de vue inverse » (SÉNÈQUE, *Lettre à Lucilius*, 88, 43) ; B 1 : toutes les représentations et les opinions sont vraies » (commentaire de SEXTUS EMPIRICUS, *Adv. Math.*, VII, 60) ; B 6a : « il y a sur tout sujet deux discours mutuellement opposés » (DIOGÈNE LAËRCE, *Vies*, IX, 51).

un enchaînement systématique ou démonstratif de propositions, est susceptible d'être invalidé par la possibilité d'opposer une antithèse à chaque prémisses, conclusion ou élément du discours.

Faut-il en déduire qu'en déconstruisant le discours parménidien sur l'un et le multiple, les Sophistes considèrent également la logique mathématique de la science harmonique comme le lieu possible d'un antilogie ? Cela impliquerait qu'ils rejetteraient également la science harmonique en usage, non seulement chez les Pythagoriciens, mais également parmi les musiciens, à cause de ses fondements acoustiques. Ce faisant les Sophistes devraient-ils donc s'opposer à l'évidence sensible de l'acoustique, et donc à ses données naturelles et objectives ? Cela paraîtrait contredire leur affirmation que la sensation est le critère de la vérité, relative à chacun.

Quelques témoignages montrent que s'il existe dans le discours sophistique un relativisme, ou une relativisation mutuelle des discours antilogiques, cela ne conduit pas nécessairement à refuser tout discours logique sur la définition mathématique de l'harmonie et du rythme.

Un écrit sophistique anonyme, connu sous l'appellation de « Doubles dits »<sup>38</sup>, nous indique que la musique peut s'enseigner<sup>39</sup>, et qu'on en peut maîtriser l'art à partir de la connaissance de ses lois générales, toujours applicables aux cas particuliers<sup>40</sup>. C'est ainsi que Gorgias atteste, par exemple, de la connaissance sophistique du rythme et de sa définition mathématique, puisqu'il utilise la symétrie et les analogies comme procédé rhétorique<sup>41</sup>.

38. Les « Doubles dits », ou *Dissoi logoi*, sont une discussion doxographique et antilogique, vraisemblablement inspirée du pythagorisme et de la sophistique (en particulier Hippias), et dirigée contre Gorgias. Cf. M. UNTERSTEINER, *I sofisti*, 1967, trad. A. Tordesillas, *Les Sophistes*, Vrin, Paris, 1993, t. 2, pp. 149-153. Cf. également E. DUPRÉEL, *op. cit.*, pp. 190-200.

39. Cf. DIELS - KRANZ, trad. J.-L. Poirier, in *Les Présocratiques*, *op. cit.*, « Les sophistes », « Doubles dits », frg. VI, 3, p. 1175.

40. Id., *ibid.*, frg. VIII, 3-11, pp. 1177-1178.

41. Gorgias, frg. A 31 : symétrie ; et A 32 : parisoses, rimes, antithèses, clausules. Ces procédés sont liés aux périodes des phrases (cf. B. DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires*, U.G.E., Paris, 1984, art. « période », pp. 338-339). La clausule est une période qui fait suite à celles de la protase et de l'apodose (qui forment un ensemble binaire, parfois entrecoupé par une antapodose, faisant

De même, Protagoras affirme que les *logoi* des choses sont contenus dans la matière elle-même, de sorte que « les *logoi* de tous les phénomènes sont assujettis à la matière »<sup>42</sup>; cela implique que la proportion mathématique, ou *logos*, des intervalles musicaux audibles, n'est que l'expression de proportions effectivement existantes dans la matière. Ainsi, il existe bien dans la musique un *logos* objectif et universel, qui n'est pas sujet à antilogie.

Par exemple, tous les peuples reconnaissent et utilisent les lois acoustiques de l'harmonie, que Pythagore n'a fait que rappeler : la première est que l'octave (*dia pasôn harmonia*) se fait entendre quand deux cordes vibrent, dont l'une a une longueur double de l'autre. Le *logos* est alors 2/1. De même, les rapports de quinte (*diapente*) et de quarte (*diatessarôn*), qui composent l'octave et qui résonnent naturellement comme harmoniques, ont pour *logoi* respectifs 3/2 et 4/3.

Mais si les Sophistes ne peuvent pas remettre en question la définition mathématique de ces données acoustiques, qui sont naturelles et universelles, et qui fondent toute harmonie musicale possible, cela ne les empêche pas de réfuter la définition de tous les autres intervalles, et donc de l'articulation logique des intervalles intermédiaires contenus dans les trois intervalles fondamentaux.

En effet, seuls les intervalles de l'octave, de la quinte et de la quarte sont des données acoustiques naturelles pouvant être définies par des rapports de nombres entiers. Car même la définition du ton n'a qu'une rationalité trompeuse, bien qu'il résulte du cycle des quintes, et qu'il puisse être défini par le *logos* 9/8, soustraction de la quarte à la quinte : car il est impossible de composer l'octave, qui est l'espace total des sons, à partir de six tons exacts<sup>43</sup>.

passer à un ensemble ternaire). Selon Bénac, les périodes peuvent être soit carrées (à quatre membres), soit rondes (union étroite des membres binaires parallèles, donnant une impression d'harmonie), soit croisées (membres opposés deux à deux en antithèse). La parisose est l'art « d'établir entre les membres de la phrase une égalité de dimension ou une similitude de forme » (A.-A. CHAIGNET, *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg, 1888, p. 19).

42. PROTAGORAS, frg. A 14. Nous avons toutes les raisons d'attribuer cette conception à Protagoras, comme le montre B. PARAIN, *op. cit.*, pp. 23-27.

43. En effet,  $(9/8)^6 \approx 2,03$  et  $2,03 > (2/1)$ .

Pas plus que cette échelle diatonique de l'octave, les autres échelles définissables par des *logoi* mathématiques ne se justifient par des données naturelles. C'est pourquoi tout le problème de la science harmonique est de savoir comment « remplir les intervalles » (pour reprendre l'expression du *Timée* de Platon). Chaque peuple, chaque individu peut choisir le mode de calcul qu'il voudra, sa construction ne sera jamais qu'un *logos* artificiel, n'ayant aucun fondement physique.

Ainsi, en dehors des trois intervalles fondamentaux donnés par l'acoustique, tout discours qui prétendrait absolutiser la définition mathématique de l'harmonie serait un discours dogmatique. Or le discours le plus général sur l'harmonie, qui est en même temps le discours le plus abstrait et le plus dogmatique, est celui de Parménide, qui définit l'harmonie *a priori*, comme l'unité du multiple, et comme une unité composée de multiples membres, tous continus entre eux. Cette définition est mathématique et ontologique, mais elle ne tient pas compte de la différence entre *logos* acoustique naturel, et *logos* purement mathématique.

Lorsque Gorgias déconstruit le discours parménidien sur l'être, cette déconstruction implique donc que le seul *logos* véritable est celui que la nature nous dicte<sup>44</sup>, et que si celle-ci nous empêche de définir mathématiquement le *logos* de tous les intervalles musicaux élémentaires, cela produit *dans le discours* un non-être, sous forme d'inexprimable. Un inexprimable qui ne doit pas être confondu, d'ailleurs, avec une irrationalité totale : c'est seulement l'échec provisoire du *logos* humain à exprimer le *logos* de la nature.

Le non-être mis en valeur par Gorgias, contre Parménide, est donc en même temps une exigence pour le *logos* de retourner à la nature, comme l'indique le titre de son traité : *Du non-être, ou de la nature*. C'est en ce sens que nous pouvons lire le passage suivant, qui apparaît comme la réfutation du passage de Parménide cité plus haut :

« si [l'être] est un, alors il est soit quantité discrète, soit quantité continue, soit grandeur, soit corps : de toute façon, il n'est pas un, car s'il est quantité discrète, il sera dénombrable ; s'il est quantité continue, il sera sécable ; de même, si on le conçoit comme grandeur, il ne sera pas indivisible ; s'il est corps, il

44. Voir, là encore, B. PARAIN, *op. cit.*

s'étendra selon trois dimensions (...). Il serait donc absurde de dire que l'être n'est rien de tout cela : donc l'être n'est pas un. Et il n'est pas non plus multiple : car le multiple est composé d'unités singulières, si bien que la suppression de l'un supprime du même coup le multiple. Pour ces raisons, il est évident que ni l'être ni le non-être ne sont »<sup>45</sup>.

Gorgias ne dit pas que rien n'existe, mais qu'il n'y a pas plus de raison pour dire – à la façon de Parménide – que *l'être est* que pour dire que *l'être n'est pas*, ou que *le non-être est*. Faut-il en déduire que la solution sophistique est une suspension du jugement, qui préfigure le scepticisme?

Il semble que non, car si l'on applique la démonstration de Gorgias à la musique, on s'aperçoit que la réfutation de l'ontologie a pour conséquence un *autre discours* sur la nature, un discours *méta-ontologique* en quelque sorte, à l'encontre du *Poème* parménidien qui se présentait comme un discours sans alternative possible.

Le *logos* auquel Gorgias veut nous introduire est celui que Parménide avait celé sans justification apparente : c'est le *logos* de la sensation. Alors que Parménide affirmait que l'être est à la fois un, continu et indivisible, et qu'il prétendait rendre compte ainsi de la nature, Gorgias cherche des équivalents de l'un dans la nature, et n'y trouve que des unités divisibles, qui compromettent la composition logique et continue de l'un : tout nombre (quantité discrète), tout assemblage unifiant des nombres (quantité continue), toute grandeur, tout corps également, se divisent en pensée, ou même matériellement.

Le discours parménidien sur l'un multiple mais indivisible n'est donc pas un *logos* cohérent, et il s'avère insuffisant pour rendre raison de la nature, autant des nombres que des phénomènes. Par exemple, Gorgias connaissait certainement le problème pythagoricien de l'incommensurabilité de la diagonale du carré, et le problème analogue de l'incommensurabilité du demi-ton musical : ces deux exemples prouvent qu'il existe dans la nature des grandeurs phénoménales qui échappent à toute rationalité logique ou mathématique *a priori*.

45. GORGAS, frg. B 3 (SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les mathématiciens*, VII, 65-87).

Ainsi, Gorgias se trouve fondé en raison à rejeter le *logos* parménidien, et à affirmer un peu plus loin que l'être n'est pas objet de pensée, mais que la nature n'est connue que par les sensations, qui ont chacune leur critère propre.

Car premièrement, la contradiction n'est pas absente de la pensée, puisque l'on pense par exemple qu'un homme vole ou qu'un char court sur les flots, que Scylla ou la Chimère existent : or tout cela n'existe pas dans la nature ; donc la pensée et l'être n'ont pas de liaison systématique et nécessaire. « Donc ce n'est pas l'être qui est l'objet de nos pensées »<sup>46</sup>.

Deuxièmement, ce sont les sensations, et non la pensée, qui nous permettent de percevoir les êtres naturels. Car si l'on admettait que la pensée est un critère de vérité, à l'égal des sensations, alors même les êtres imaginaires ou contradictoires, que nous ne « voyons pas de nos yeux », que nous n'« entendons pas de nos oreilles », devraient exister dans la nature : « il faudra, avec ce raisonnement, croire qu'il y a un char qui court sur la mer, ce qui est absurde »<sup>47</sup>. Ainsi, le discours que Parménide construit par la pensée, indépendamment des sensations, ne peut pas être un discours sur l'être des choses.

C'est alors que Gorgias peut présenter sa conception du discours, qui est elle-même paradoxale. D'un côté, le discours est « le seul moyen de révéler à autrui » les « êtres visibles, audibles et universellement sensibles » ; mais d'un autre côté, il ne révèle « ni les substances ni les êtres ».

Gorgias semble tout d'abord résoudre cette contradiction en distinguant deux modes de révélation de l'être : il y a le discours qui prétend révéler l'être par sa propre logique interne ; et il y a le discours qui laisse l'objet extérieur se révéler en lui par l'intermédiaire de la sensation. Le discours purement logique est celui de Parménide, et s'avère intenable, puisqu'il fait abstraction de la sensation. Mais inversement, le discours qui exprime l'être révélé par la sensation ne saurait se substituer à cette sensation elle-même comme son équivalent logique.

Après l'aporie de Parménide, vient donc l'aporie de Gorgias : tout discours s'avère incapable d'exprimer et de communiquer l'être des

46. Gorgias, *ibid.*, § 80.

47. Id., *ibid.*, § 81-82.

objets visibles ou audibles. C'était évidemment une limite du discours purement logique, mais c'est encore une limite imposée au discours de la sensation, car « le mode de réalité du discours » n'est jamais, en aucune façon, « le même que celui des objets visibles ou audibles »<sup>48</sup>.

C'est pourquoi le *logos* de la sensation, vers lequel Gorgias nous dirige, n'est pas un discours qui rendrait compte des sensations, oubliées dans le *logos* parménidien, mais c'est plutôt un discours qui s'auto-détruit en tant que *logos* explicatif des sensations, et qui renvoie ainsi au caractère inexprimable de celles-ci.

Autrement dit, le *logos* de Gorgias nous montre que l'être n'apparaît que dans les sensations et non dans le discours. L'être échappe à la pensée rationnelle comme au discours. Il n'est donc pas dans le *logos*, mais dans l'*alogos* de la sensation, qui est en même temps un inexprimable, un *alogos* au sens d' *arrhetos*. Gorgias exprime ici une conception courante de l'irrationnel chez les Grecs, ainsi que nous le rappelle Kurt von Fritz<sup>49</sup>.

Ce retour aux sensations à partir du discours comprend un aspect théorique et un aspect pratique. Le retour aux sensations a un enjeu pratique, qui est la réhabilitation de l'art : « il n'y a pas d'art sans pratique », aurait dit Protagoras, « ni de pratique sans art »<sup>50</sup>. Le cas de la musique permet de comprendre en quoi cette pensée est sophistique, car si l'être de la musique réside dans les sensations, alors la meilleure façon de comprendre la musique (ainsi que le dira Aristote) est d'y prendre part activement comme les musiciens, et non pas d'en élaborer une définition mathématique séparée de toute connaissance auditive.

D'un point de vue théorique, le retour aux sensations nous conduit ainsi à expliquer le relativisme sophistique, tel qu'il apparaît chez Protagoras. Mais s'agit-il d'un pur relativisme, détaché de tout *logos* ? Comme le rapporte Sextus Empiricus, Protagoras explique les phénomènes par les *logoi* contenus dans la matière :

« les *logoi* de tous les phénomènes sont assujettis à la matière,

48. Id., *ibid.*, §§ 83-86.

49. K. VON FRITZ, *Pythagorean Politics in Southern Italy. An Analysis of the Sources*, Columbia Univ. Pr., New York, 1940, pp. 250 et 261.

50. PROTAGORAS, frg. C 10 (STOBÉE, *Florilège*, III, 29, 80).

si bien que la matière peut, pour autant qu'il dépend d'elle, être ce qui apparaît à tous »<sup>51</sup>.

Est-ce donc que les phénomènes contiennent des rapports ou des raisons susceptibles d'être exprimés en un discours ?

Jean-Paul Dumont pensait qu'il en était ainsi, puisque, tout en appelant la théorie de Protagoras un « phénoménisme », il traduisait « logos » par « raison », ou même « proportion »<sup>52</sup>. Il interprétait alors le phénoménisme de Protagoras en un sens quasi-pythagoricien, puisque la sensation s'expliquerait selon lui comme une correspondance entre la proportion contenue dans la matière du corps aperçu et la proportion contenue dans le corps humain.

Cette interprétation semble confirmée par l'idée que l'homme est la mesure de toute chose. Toutefois, pour ne pas contredire la déduction de Jean-Paul Dumont, qui rejette l'idée de dialectique au profit de celle de phénoménisme, il faudrait plutôt traduire *logoi* par « raisons », et entendre « raison » au sens de « cause », ce qui est l'objectif de toute explication de la nature des phénomènes.

D'ailleurs, la suite du commentaire de Sextus ne nous parle plus des « logoi », mais des « propriétés » de la matière. Sextus ne s'attarde pas sur ce glissement de sens, et, revenant à l'idée de raisons matérielles universellement compréhensibles, critique le dogmatisme de Protagoras.

Or, la notion de *logos* entendue comme « cause », et traduite comme « propriété », nous éloigne de la physique des quantités chère à Parménide comme à certains Pythagoriciens, et nous dirige vers une physique des qualités, que l'on rencontre également chez les Sophiste Hippias.

Il se pourrait donc bien que la déconstruction logique du *logos* parménidien par Gorgias ne débouche pas sur un scepticisme absolu, mais soit un prolégomène à la reconstruction non-dogmatique d'un *logos* de la sensation, entendu cette fois-ci comme un *logos* des qualités. Une

51. SEXTUS EMPIRICUS, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, 218 (PROTAGORAS, frg. A 14).

52. Même traduction de « logoi » en « raisons » par Jean-Louis POIRIER, dans *Les Présocratiques*, p. 990.

trace de ce discours sophistique peut effectivement être retrouvée dans les « Doubles dits », fortement inspirés par la philosophie d'Hippias<sup>53</sup>.

En effet, l'auteur anonyme remarque que le changement opéré sur les sons des syllabes ne proviennent pas seulement de ce que leur quantité est augmentée ou diminuée, mais aussi de ce que l'on en change une lettre ou un accent, ce qui modifie leur « harmonie »<sup>54</sup>. Appliquée à la musique, cette remarque nous fait apercevoir que les notes ne se définissent pas seulement par leur position (*thesis*) dans une échelle de sons mathématiquement calculable, mais aussi par leur fonction (*dynamis*) dans l'harmonie topique. Hippias était justement un fin connaisseur, nous dit Platon<sup>55</sup>, de la fonction dynamique des sons dans l'harmonie et le rythme. Cette fonction introduit dans l'harmonie des différences qualitatives qui donnent à la mélodie sa couleur reconnaissable.

L'être de la musique est donc donné, non pas dans le *logos* qui en retrace la structure mathématique, mais dans les propriétés particulières des sons, qui se différencient qualitativement à l'oreille, en fonction de l'état physique et mental de réceptivité de l'auditeur. La connaissance musicale est donc essentiellement sensorielle, technique, pratique, physique et psychologique.

Connaître la structure mathématique de l'harmonie n'est pas énoncer un discours sur l'être musical, mais reconnaître la diversité ethnologique<sup>56</sup> des définitions de l'harmonie, et savoir adapter l'usage de ces harmonies à la psychologie particulière de l'auditeur, afin de produire sur lui un effet plaisant ou déplaisant, morbide ou curatif.

De ce point de vue, la connaissance de la musique est la connaissance de son *kairos* esthétique, éthique et médical. Le *logos* bien ordonné, c'est-à-dire bien adapté, a en effet la capacité de modifier le comportement éthique de l'auditeur, non seulement par les figures du discours, mais aussi par le rythme et par l'harmonie du *logos* en général, et donc par la musique de ce *logos*.

53. Le lien entre Hippias et les « Doubles dits » a été bien montré, par E. DUPRÉEL, *loc. cit.*, et M. UNTERSTEINER, *op. cit.*, t. 2, pp. 149-152.

54. Doubles Dits, V, 11-15.

55. PLATON, *Hippias majeur*, 285d.

56. Cf. M. UNTERSTEINER, *loc. cit.*

Cependant, le papyrus *Hibeh*, I, 13 contient un texte anonyme *Peri mousikês*, datant de 390 av. J.C. au plus tôt<sup>57</sup>, qui est habituellement considéré comme sophistique, et qui critique la thèse damonienne d'une efficacité cathartique de la musique : il semble donc invalider la thèse gorgienne d'une « efficacité psychagogique de la parole »<sup>58</sup>.

Ce texte soutient que les différents types de chants, qui se distinguent par le « genre » (diatonique, chromatique ou enharmonique) de leur harmonie, ont des effets différents suivants les auditeurs (Étoliens, Dolopes, etc.), et ne provoquent pas toujours les dispositions éthiques attendues. C'est ainsi qu'un genre harmonique pouvant conduire un auditeur au courage pourra conduire un autre auditeur à la lâcheté.

On peut lire à travers les lignes une critique sophistique adressée contre la codification éthique des harmonies et des rythmes, qui est l'œuvre collective de Damon et des Pythagoriciens. Cette critique serait sophistique au sens, que nous avons aperçu plus haut, d'une déconstruction logique d'un discours pseudo-scientifique, prétendant codifier les usages éthiques et thérapeutiques des harmonies.

Selon Mario Untersteiner, on serait donc en présence d'un écrit sophistique, mais qui serait dirigé entre autres contre « l'irrationalisme de Gorgias »<sup>59</sup>. Damon répèterait Gorgias, et tous deux seraient irrationnels en ce qu'ils admettraient une efficacité éthique ou cathartique des sons articulés, qu'ils soient discours ou chants.

Ne peut-on pas proposer une autre solution, à la fois au problème de l'auteur de cette critique, et au problème de l'identification des théories critiquées ? Il nous semble plus cohérent de dire que ce *Peri mousikês* a bien été écrit par un Sophiste, mais qu'il n'est pas dirigé contre Gorgias, ni contre Damon. Il se dirige plutôt, une fois de plus, contre l'école éléate, et contre une certaine tendance de l'école pythagoricienne, qui construisent abstraitement une codification éthique de l'harmonie, sur le fondement mathématique de ses *logoi*, en mécon-

57. *Papyrus Hibeh*, I, 13, 45-48, in UNTERSTEINER, *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*, t. III, p. 208.

58. Suivant la formule de Rostagni citée par M. UNTERSTEINER, *op. cit.*, t. 2, p. 153.

59. *Id.*, *ibid.*, p. 154.

naissant la nécessité de son *kairos*. C'est en effet à chaque auditeur, au cas par cas, que l'usage éthique ou cathartique des harmonies doit être adapté.

En déconstruisant le discours éléate de l'harmonie, qui prétendait rendre compte mathématiquement et ontologiquement de la nature de la musique, les Sophistes construisent donc bien un autre discours, qui renvoie aux sensations musicales et à la question de l'efficacité éthique de la musique. Mais au lieu d'une construction purement rationnelle et abstraite, ils font observer qu'il est impossible, à la fois de construire mathématiquement la totalité de l'espace musical, et d'établir des correspondances certaines et univoques entre une structure harmonique particulière et un effet cathartique défini.

Comme il paraît difficile, cependant, de dire que Damon n'est pas un sophiste, et comme il disait exactement le contraire, devons-nous en déduire qu'il existe plusieurs tendances sophistiques à ce sujet, et que Damon se rapproche plus des Pythagoriciens et des Éléates que des Sophistes ? Cela supposerait qu'aucun Pythagoricien ne soit Sophiste. Or, qu'en est-il en réalité, et quelle extension convient-il de donner au terme « sophiste », et à la tendance théorique qu'il exprime ?

## II. Si les Sophistes, alors les Pythagoriciens

Une interprétation très courante du pythagorisme consiste à le définir comme une théorie mathématique, qui s'oppose à la théorie éthique de Damon, et par là même à la tendance sophistique (de laquelle celui-ci est censé se rapprocher).

H. Diels et W. Kranz (1937) auraient donc fait une erreur en classant Damon parmi les "pythagoriciens récents"<sup>60</sup>. Aussi M. Timpanaro-Cardini (1969) a-t-elle préféré le classer, non parmi les "pythagoriciens" en tant que tels, mais parmi les auteurs à "résonance pythagoricienne"<sup>61</sup>.

60. H. DIELS et W. KRANZ (1937), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (cf. Delattre, p. 455).

61. M. TIMPANARO-CARDINI (1969), *Pitagorici, Testimonianze e frammenti*, fasc. III, pp. 346-365.

La thèse selon laquelle Damon serait plus proche de la tendance sophistique que du pythagorisme a également été appuyée par L.E. Rossi (1963), A.C. Cassio (1971), A. Barker (1989) et R.W. Wallace (1991, 1995).

Mais si l'on admet cette thèse, que doit-on faire alors des témoignages antiques qui nous le présentent au contraire comme un auteur à "résonance pythagoricienne"<sup>62</sup>, ou même comme un disciple des Pythagoriciens<sup>63</sup>?

Nous nous proposons de montrer qu'il y a effectivement des raisons de rattacher l'éthique musicale de Damon au "courant sophistique", mais que ce n'est pas une raison suffisante pour l'opposer aux Pythagoriciens, qui peuvent eux aussi être considérés comme des "sophistes". Nous tenterons alors de montrer en quoi peut consister la théorie pythagoricienne de l'éthique musicale.

## II.1. Damon et la sophistique

Notre propos n'est pas d'examiner ici toutes les raisons qui permettraient de rattacher Damon à la sophistique, et encore moins de démontrer qu'il est un "sophiste" au même titre, par exemple, que Protagoras ou Gorgias. Nous voudrions seulement montrer dans quelle mesure son éthique musicale peut être qualifiée de "sophistique", et opposée au pythagorisme.

Damon fut contemporain de Périclès (~495-429 av. J.C.), et même un peu plus âgé que lui puisqu'il en fut le maître<sup>64</sup>. Il aurait presque pu connaître Pythagore dans sa jeunesse<sup>65</sup>. Il ne faut donc pas le ratta-

62. Cf. TIMPANARO-CARDINI, *loc. cit.*, pp. 346-349 ; voir les fragments réunis par DIELS - KRANZ : DAMON, A 8 (comparer avec BOËCE, I, 1, p. 184 Friedlein), B 4, B 6, B 7 et B 9.

63. Cf. DAMON, A 2.

64. DAMON, A 3, A 4, A 5, A 6. Pour ces dates, voir D. DELATTRE, article « Damon », in *Dictionnaire des philosophes antiques*, tome 2, dirigé par R. Goulet, CNRS, Paris, 1994, pp. 603-604.

65. Pythagore : 580-500 av. J.C. ; Damon : né avant 495, mort avant 415 (mais après 430).

cher à la “deuxième sophistique”, née en même temps que la démocratie et fustigée par Platon<sup>66</sup>, mais à la sophistique ancienne<sup>67</sup>.

Dans le *Protagoras* de Platon, la nouvelle sophistique est définie par opposition à l’ancienne. “L’art des sophistes est un art ancien”, affirme Protagoras ; mais depuis Homère, l’habitude a été prise de “dissimuler” cet art et de faire profession uniquement de disciplines spéciales, telles que la poésie, les initiations orphiques, la gymnastique, le calcul, l’astronomie, la géométrie ou la musique<sup>68</sup>.

Mais Protagoras prétend que la “jeunesse” de son époque s’est “éloignée des disciplines spéciales”<sup>69</sup>, et attend du sophiste qu’il soit un “éducateur d’hommes”<sup>70</sup>, comme c’est sa véritable fonction. Il avoue donc ouvertement que la profession du sophiste est de dispenser un enseignement généraliste.

Il donnera à qui le veut de “bons conseils” pour “savoir comment administrer au mieux les affaires de sa maison à lui, et, pour ce qui est des affaires de l’État, savoir comment y avoir le plus de puissance, et par l’action, et par la parole” ; il enseignera même “l’art d’administrer les cités” et comment “former des hommes qui soient de bons citoyens”<sup>71</sup>.

Cependant, cette profession de foi ne doit pas être comprise de manière péjorative, ainsi que Platon nous y a habitués. Il paraît logique, en effet, qu’en s’éloignant des “disciplines spéciales”, le sophiste se rapproche d’une discipline générale, que l’on peut appeler la science politique.

Aristote nous l’explique : “tous les arts et toutes les sciences particulières... sont subordonnés à une science maîtresse” et “architectonique” : cette science, “souveraine et au plus haut point organisatrice”, c’est “la science politique”<sup>72</sup>.

66. Cf. G. ROMEYER DHERBEY, *Les sophistes*, 1985.

67. Cf. B.A. KURKOS, « La sophistique ancienne et la ‘deuxième sophistique’ », *Dodonè* 11 (1982), pp. 411-426.

68. PLATON, *Protagoras*, 316d-e ; 318e-319a.

69. ID., *ibid.*, 318e.

70. ID., *ibid.*, 317b.

71. ID., *ibid.*, 318e-319a.

72. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, I, 1 et 2, 1094a.

D'autre part, le législateur, qui doit posséder cette science, doit "s'occuper avant tout de l'éducation des jeunes gens", car leur "vertu" est fondatrice des constitutions, et doit s'apprendre, tout comme "les capacités et les arts"<sup>73</sup>. Les "quatre disciplines qu'on a coutume d'enseigner" dans ce but sont les lettres, la gymnastique, la musique et l'art graphique<sup>74</sup>.

Le sophiste n'est donc pas seulement le dilettante opportuniste, qui obtient le pouvoir et le prestige par la maîtrise du discours, mais qui ne connaît aucune discipline spéciale. Il est avant cela celui qui enseigne que la culture des sciences et des arts permet d'atteindre l'unité de la vertu, qui est nécessaire au citoyen. En ce sens, le sophiste (σοφιστής) est un sage (σοφός).

Alors qu'à l'époque de Platon, le nouveau sophiste se définit comme "un homme qui tire un profit pécuniaire d'une sagesse apparente et non réelle"<sup>75</sup>, à l'époque de Pythagore et de Damon, le sophiste était, à l'image de Solon<sup>76</sup>, un sage. Il représentait encore l'homme de l'art ou le savant. C'est pourquoi Platon présente Damon tantôt comme un sage, tantôt comme un sophiste, indifféremment.

Dans le *Lachès*, il apparaît d'abord comme un "maître de musique", lui-même disciple d'Agathoclès, et comme "le plus habile parmi les hommes, non seulement pour la musique, mais aussi en d'autres choses pour s'entretenir sur la valeur de tout ce que tu voudras avec les jeunes gens"<sup>77</sup>; puis Socrate le présente comme son ami intime<sup>78</sup>, mais en même temps comme un proche de Prodicos, "lequel est justement, entre les Sophistes, celui qui passe pour être le plus habile à distinguer [les] mots"<sup>79</sup>.

Dans le *Protagoras*, on apprend que cet Agathoclès, le maître de Damon, est tout comme Pythoclidès un "grand sophiste" (μέγας σοφιστής), qui s'est donné la musique pour déguisement<sup>80</sup>.

73. ARISTOTE, *Les politiques*, VIII, 1, 1337a.

74. Id., *ibid.*, VIII, 3, 1337b 24.

75. ARISTOTE, *Réfutations sophistiques*, I, 1, 165a 21-22.

76. Cf. HÉRODOTE, I, 29.

77. PLATON, *Lachès*, 180d (Damon, A 1).

78. Selon DIOGÈNE LAËRCE, Socrate fut le disciple de Damon (cf. frg A 7).

79. PLATON, *Lachès*, 197d.

80. PLATON, *Protagoras*, 316d-e (Iccos, frg. 1).

Selon le *Premier Alcibiade*, Damon et Pythoclidès font partie, avec Anaxagore, des “savantes gens” (σοφοί) qui conseillent Périclès en science politique<sup>81</sup>. Un scolie nous précise que Damon fut disciple de Lamproclès, qui d’Agathoclès, qui de Pythoclidès, “répétiteur de musique sacrée”<sup>82</sup> : il y aurait donc là toute une lignée de “sophistes” d’une haute “sagesse”, qui auraient transmis à Damon l’art musical.

On ne s’étonne donc pas que Socrate se soumette à Damon dans la *République*, comme à un expert en harmonies et en rythmes, capable de définir leur effet sur la conduite morale des auditeurs (bassesse, démesure, folie, et leurs contraires), et donc de prévoir les bouleversements qu’un changement des “tropes musicaux” peut introduire dans le principe des constitutions (“nomes politiques”)<sup>83</sup>.

Damon peut donc être considéré comme un sophiste de tradition ancienne, qui aurait cultivé l’art musical dans un but de formation éthique du citoyen et de consolidation des meilleures constitutions politiques.

M. Timpanaro-Cardini (1969) pense que l’orientation de cette tradition d’enseignement musical (Pythoclidès-Agathoclès-Damon) est artistique (invention mélodique, technique musicale, formation éthique) ; elle s’est développée en parallèle, et non en contradiction, avec la tradition pythagoricienne (Pythagore-Hippase-Philolaos-Archytas), qui s’intéressait quant à elle aux “λόγοι musicaux”, à l’harmonie et à ses extensions en cosmologie, en psychologie, en éducation<sup>84</sup>.

Mais, tout en reconnaissant que “la doctrine de la valeur éthique de la musique” chez Damon est d’origine pythagoricienne, et que le fondateur de son école de pensée, Pythoclidès, est un Pythagoricien, l’éditrice italienne se refuse pourtant à assimiler la tradition de Damon au pythagorisme.

Il s’occupe de “l’art”, nous dit-elle, et non de “la science des sons” ni d’une “harmonie cosmique”. “Damon n’est pas un adepte pythagoricien, mais un parapythagoricien qui développe la doctrine musicale en un sens que nous dirons laïc, la défaisant de son halo mystique et la

81. PLATON, *Premier Alcibiade*, 118c (Damon, A 5).

82. Scolie à Platon, *Premier Alcibiade*, 118c (Damon, A 2). Delattre.

83. Platon, *République*, III, 400a, et IV, 424c (Damon, B 9 et B 10).

84. M. TIMPANARO-CARDINI (1969), t. III, p. 346.

ramenant dans la réalité humaine, concrète, de la musique, ensemble comme science et comme art”<sup>85</sup>.

Dans le même sens, L.E. Rossi (1963) pense que, si Damon partage avec les Pythagoriciens le principe de la valeur éthique des harmonies, et l’affirmation qu’on ne change pas leur forme sans modifier le régime politique où elles se trouvent, il s’oppose radicalement à eux, en revanche, en fondant son axiologie des genres, des harmonies et des rythmes sur la *perception* et sur l’expérience des différentes musiques, au lieu de se fonder sur une *théorie mathématique* <sup>86</sup>.

A. Barker (1989) reprend le même argument : il ne mentionne pas Damon parmi les Pythagoriciens, et présente ceux-ci uniquement comme des théoriciens de l’harmonie et de l’acoustique. Il estime que l’apport de Damon concerne l’art du musicien <sup>87</sup>, mais qu’il n’appartient pas aux Pythagoriciens, puisqu’il n’a développé aucune “analyse harmonique dans leur style mathématique” <sup>88</sup>.

Damon aurait donc hérité de la définition pythagoricienne des harmonies, mais aurait élaboré sa propre théorie éthique, au sein du courant sophistique. C’est pourquoi A.C. Cassio (1971) considère Damon, avec Lasos, comme un sophiste, plutôt que comme un disciple du pythagorisme.

On savait déjà, en effet, que Damon n’est pas inscrit dans le *Catalogue des Pythagoriciens* de Jamblique <sup>89</sup>. Mais R.W. Wallace (1991, 1995) pense même pouvoir démontrer définitivement que Damon n’est pas pythagoricien, mais sophiste <sup>90</sup>.

85. ID., *ibid.*, p. 349. Pour les arguments précédents, voir pp. 346-348. Même analyse, concernant l’harmonie, chez U. VON WILAMOWITZ, *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921, p. 59-66.

86. L.E. ROSSI (1963), *Metrica e critica stilistica. Il termine « ciclico » e l’agogé ritmica*, Roma, p. 29.

87. Dans son édition des « Écrits musicaux grecs » (1989), les Pythagoriciens occupent les pp. 28-52 du tome 2 (“Théorie harmonique et acoustique”), alors que Damon se voit réduit aux pp. 168-169 du tome 1 (“Le musicien et son art”).

88. A. BARKER (1989), t. 2, p. 29.

89. Cf. Diels - Kranz, *École pythagoricienne*, A (Delattre : pp. 558-559).

90. R.W. WALLACE, « Damone di Oa ed i suoi successori : un’analisi delle fonti », in R.W. Wallace et B. MacLachlan (édit.), *Harmonia Mundi : musica e filosofia nell’antichità*, coll. « Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classi-

L'érudit américain distingue vers l'an 400 trois écoles de pensée : 1°- les Pythagoriciens, qui étudient la musique expérimentalement (monocorde), pour découvrir la "mathématique abstraite des sons" et le "fondement mathématique de l'univers"; 2° - Damon et ses disciples, qui étudient "la relation entre la musique et le comportement humain" pour construire une théorie éthique de la musique ; 3° - les *harmonikoi*, qui étudient empiriquement, au moyen de la perception, "la structure des échelles musicales".

Il affirme ensuite : "les Pythagoriciens n'avaient rien à voir avec la théorie de l'*éthos*, l'œuvre de Damon était sans lien avec le pythagorisme, et les *harmonikoi*, soit étaient indépendants, soit développaient un aspect de la théorie de Damon qui était sans rapport avec la théorie de l'*éthos*"<sup>91</sup>.

Il oppose également les Pythagoriciens aux Sophistes, auxquels il rattache Damon : "La recherche humaniste de Damon coïncidait avec le mouvement sophistique et s'explique essentiellement par lui, plutôt que par une analyse mathématique du cosmos ; en même temps, les sources du cinquième et du début du quatrième siècle concernant le Pythagorisme ne montrent aucun intérêt pour la question de l'exercice ou de la formation du comportement humain ou du caractère"<sup>92</sup>.

R.W. Wallace pense toutefois que la séparation des écoles diminue au cours du IV<sup>e</sup> siècle, et que vers 450 (date présumée de l'*Aréopagitique* et de l'apogée intellectuel de Damon), les Pythagoriciens ont pu admettre la théorie de l'*éthos* ; il admet donc la possibilité d'un "syncrétisme" entre Damon et la théorie pythagoricienne, mais pas avant Platon (428-348 av. J.C.). C'est seulement "à partir de 300 av. J.C. environ" que "la théorie de l'*éthos* est régulièrement associée avec les Pythagoriciens".

ca », 5, Roma, 1991, pp. 30-53. DU MÊME, « Music Theorists in Fourth-Century Athens », in B. Gentili et F. Perusino (dir.), *Mousikè*, Pisa / Roma, 1995, pp. 17-39. L'auteur annonce une étude plus complète sur Damon, mais nous n'en avons trouvé aucune trace dans les catalogues des bibliothèques, même américaines et britanniques. En ce qui concerne l'éthique musicale, l'essentiel des arguments est déjà présent dans l'étude de 1995, sur laquelle nous nous fonderons.

91. Cf. R.W. WALLACE (1995), pp. 17-20.

92. R.W. WALLACE (1995), p. 22.

Ainsi, puisque “les sources qui attribuent la théorie de l'*éthos* à Pythagore ou aux Pythagoriciens sont toutes post-platoniciennes”, cela montre que cette théorie a été rendue acceptable aux yeux des Pythagoriciens grâce à l’influence de Platon, qui a expliqué comment les mauvaises harmonies provoquent de mauvais comportements, nuisibles pour la cité.

Par exemple, le papyrus *Hibeh I, 13*, qui reproche aux *harmonikoi* d’associer, sans fondement moral, telle harmonie et tel *éthos*, se référerait à la théorie éthique de Damon telle que Platon la présentait dans la *République*<sup>93</sup>. Cela montre, selon R. W. Wallace, que Damon se contentait d’associer chaque harmonie à un comportement, selon un critère purement technique et utilitaire (efficacité éducative), mais qu’il n’avait adopté lui-même aucun “fondement moral” ni aucune “position moralisante au sujet de la musique”.

Quant au témoignage de Philodème<sup>94</sup>, qui fait dire à Damon que le chant et la pratique de la lyre procurent le courage, la modération et la justice, il s’agirait là aussi d’un texte platonicien fondé sur la *République*<sup>95</sup>, peut-être dû à Héraclide du Pont, mais en tout cas postérieur à Damon.

Que l’éthique musicale issue de Damon n’est pas pythagoricienne, c’est ce que tendrait encore à prouver le fait qu’Aristoxène, qui “ignore les Pythagoriciens”, s’intéresse par contre à la théorie de l'*éthos*. Il appartiendrait ainsi, avec Aristote, à un courant de pensée influencé par “l’humanisme sophistique”, et ramenant l’explication numérique de la musique à une explication purement physique.

Tels sont les principaux arguments de R.W. Wallace. Devons-nous donc admettre comme certain que Damon n’est qu’un sophiste pragmatique, et que sa théorie de l’éthique musicale n’est qu’un manuel technique de pédagogie, servant à définir l’effet de chaque élément musical sur le comportement ?

93. Papyrus Hibeh, I, 13 ; cf. A. BARKER (1984), *Greek musical writings*, t. 1, p. 184-185. PLATON, *République*, III, 400b. Sur le rapport entre le Papyrus Hibeh et la théorie éthique conservatrice de Damon, voir M. UNTERSTEINER, *I sofisti...*, t. III, Firenze, 1954, trad. A. Tordesillas, Paris, 1993, t. II, pp. 153-154.

94. PHILODÈME, *De musica*, I, 18 Rispoli (cf. Damon, B 4 ; Delattre : p. 458).

95. Cf. PLATON, *République*, 428-429a (*sophia*), 429a-430c (*andreia*), 430d-432b (*sophrosynè*), 433a (*dikaïosynè*).

## II.2. Damon et le pythagorisme

Sans préjuger de la qualité et de l'abondance des arguments supplémentaires dont R.W. Wallace nous promet la publication, nous nous permettons toutefois de douter qu'une telle conclusion soit possible. Les arguments qui la fondent ne nous paraissent pas assez probants. Pour commencer, il importe de remarquer en particulier qu'elle se fonde sur opposition entre le pythagorisme et la sophistique, qui est loin d'être une évidence.

### II.2.1. Les Pythagoriciens et la sophistique

Le lien entre le pythagorisme et la sophistique paraît, certes, peu évident à première vue. Et en effet, les premiers Pythagoriciens apparaissent d'abord comme des scientifiques, de tendance rationaliste ou parfois empiriste, tandis que les Sophistes apparaissent plutôt comme des rhéteurs habiles, plongés dans l'éristique judiciaire ou politique.

C'est notamment Platon qui nous a donné cette image. Alors qu'il ne dit presque rien des Pythagoriciens, dont il semble souvent s'inspirer en silence, il fustige à mainte reprise la démesure des Sophistes, qui prétendent tout savoir mais ne savent pas respecter la loi absolue du bien, du beau et du vrai. Le sophiste est un personnage insaisissable, qui s'enfuit dans l'infini.

On serait tenté, à l'issue de ce portrait devenu classique, de trouver absurde une assimilation entre les sages Pythagoriciens, amis du savoir, et les audacieux Sophistes, amis de la vie politique. Pourtant, c'est justement ce que nous montre la musique, où l'excellence des Pythagoriciens justifie leur titre de "sophistes", c'est-à-dire, au sens premier du mot, de sages (σοφοί), ou tout au moins de zélateurs de la sagesse (φιλόσοφοι)<sup>97</sup>.

96. R.W. WALLACE (1995), p. 22, note 14.

97. Une légende issue de l'Académie présente Pythagore comme l'inventeur du terme « philosophe », qui signifie que la sagesse est réservée aux dieux, tandis que l'homme doit se contenter de l'aimer et de la rechercher (cf. A.J. FESTUGIÈRE, « Sur le *De vita pythagorica* de Jamblique », in *Études de philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1971).

Tout d'abord, Pythagore est traditionnellement reconnu comme celui qui a formulé les lois mathématiques de la musique. Mais ce qui est moins connu, c'est qu'il a eu aussi un rôle capital dans le développement de la rhétorique, dont il se servait en musique et en médecine : Empédocle et Gorgias s'en sont inspirés.

De plus, Pythagore était comme les Sophistes un éducateur et un théoricien de l'éducation.

Comme le montre C.J. de Vogel<sup>98</sup>, il accordait à la première éducation une très grande importance. Tout homme doit former incessamment son corps et son âme, en leur donnant dès le plus jeune âge de bonnes habitudes. Mais, contrairement à une erreur fréquente, il refusait de relâcher l'effort éducatif auprès des adolescents, déjà prêts aux erreurs des adultes ! C'est *sans relâche* que la vertu doit être poursuivie.

C'est pourquoi Pythagore et les Pythagoriciens visaient, nous affirme Jamblique, à introduire l'ordre et la mesure dans les dispositions éthiques de l'enfant, de l'adolescent et de l'adulte. Correctement guidé, l'enfant pouvait ainsi parvenir aux vertus de l'honnêteté, la virilité, l'obéissance, l'application, la discipline, la maîtrise de soi, la bienveillance, la sobriété, la tempérance, la retenue et la réflexion, toutes vertus qui contribuent à former le citoyen respectable<sup>99</sup>.

La musique au sens large y contribue bien sûr, en formant l'esprit par la science et l'art<sup>100</sup>, et le corps par la gymnastique et la danse ; mais la musique comme art des sons se distingue, parmi les autres arts, comme particulièrement adaptée à la formation de l'homme : c'est qu'en effet, elle agit directement sur les habitudes psychiques et les comportements<sup>101</sup>.

Le rôle éducatif de la musique dans la formation éthique des citoyens n'était donc pas seulement affirmé par les Sophistes et par

98. C.J. DE VOGEL (1966), pp. 166-167.

99. JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, 201-206 et 230-233 (cf. Delattre : pp. 602 sq. et 607 sq.).

100. Cf. STOBÉE, in DIELS - KRANZ, *École pythagoricienne*, D 10 (Delattre : p. 608).

101. Cf. JAMBLIQUE, Aristoxène et un scolie à l'*Illiade* : *École pythagoricienne*, D 1 (Delattre : pp. 592-594).

Damon, mais aussi par les Pythagoriciens. Dans la tradition “sophistique” des maîtres de musique dont Damon hérite (Pythoclidès-Agathoclès-Lamproclès-Damon), il n’est pas du tout accidentel que le premier maître soit un pythagoricien <sup>102</sup>.

On ne voit pas pourquoi il ne s’agirait pas en même temps d’une tradition proprement pythagoricienne, car quel autre enseignement Pythoclidès pouvait-il donner à Agathoclès, et ainsi de suite ? Il est donc logique de voir dans ces “maîtres de musique” des “pythagoriciens” <sup>103</sup>, et non seulement des “sophistes”. Les arguments ne manquent pas, en effet, pour assimiler les premiers Pythagoriciens à l’ancienne sophistique.

Héraclite adressait déjà à Pythagore un reproche qui le fait apparaître comme un sophiste : “Pythagore... s’est exercé, plus que tous les hommes, à la géométrie ; par le choix de ces traités [*De l’éducation, De la politique et De la nature*] <sup>104</sup>, il s’est fabriqué une science, un savoir trop vaste, un art malvenu”, σοφίην, πολυμαθείην, κακοτεχνίην <sup>105</sup>.

Suivi par ses disciples, Pythagore aurait ainsi généré un courant sophistique dans sa propre école.

C’est pourquoi Protagoras affirme, selon Platon, que “l’art de la sophistique est fort ancien” et remonte au moins jusqu’à Homère <sup>106</sup>. Aristote rapproche d’ailleurs les constructions verbeuses des “Pythagoriciens” italiques avec les commentateurs pointilleux d’Homère, qui s’autorisent des déductions gratuites sans aller à l’essentiel <sup>107</sup>.

102. Cf. DAMON, A 2.

103. C’est ce que montre F.A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique dans l’Antiquité*, 1881, t. 2, pp. 448-449.

104. La paternité de ces traités est discutable (cf. frg. B 17 à B 19), mais non pas les objets d’étude qu’ils nous signalent. La musique se relie aux trois traités à la fois.

105. PYTHAGORE, frg. B 19 (trad. Delattre p. 67).

106. PLATON, *Protagoras*, 316 d-e (Iccos, frg. 1)

107. ARISTOTE, *Métaphysique*, N, 6, 1092b 26-1093b 6 (DIELS - KRANZ, *École pythagoricienne*, B 27 ; Delattre : p. 575-576). Antiphane caricature les « pythagoriques » ou « pythagorisants », estimant à leur sujet : « Pythagorismes et propos subtils, et puis pensées polies en un beau style, voilà qui les nourrit » (in ATHÉNÉE, *Deipnosophistes*, IV, 160 F ; cf. *École pythagoricienne*, E 1 ;

Selon Platon, le pythagoricien Iccos, contemporain d'Alcméon, est considéré comme un grand "sophiste"<sup>108</sup> par Protagoras, qui lui associe Pythoclidès et Agathoclès. Or nous avons vu que ces deux maîtres de musique eurent pour élève Lamproclès, qui fut lui-même suivi par Damon.

Il n'est donc pas étonnant de trouver encore chez Platon l'affirmation que Damon, le maître de musique, était à la fois le "disciple d'Agathoclès" et "le plus habile parmi les hommes, non seulement pour la musique, mais aussi en d'autres choses pour s'entretenir sur la valeur de tout ce que tu voudras avec les jeunes gens"<sup>109</sup> : autrement dit, il était le disciple d'un sophiste, qui était lui-même proche d'un *sophiste pythagoricien* et disciple d'un *pythagoricien*.

Qui plus est, les premiers Pythagoriciens, comme les sophistes, étudiaient de nombreuses disciplines : arithmétique, géométrie, musique, littérature, grammaire, médecine, politique, divination, astrologie, astronomie, physique, logique, organique, gnomonique, métiers, techniques, etc.<sup>110</sup>. Ce qui valut déjà à Pythagore le reproche d'Héraclite.

Comme les sophistes également, ils étaient doués "d'ingéniosité, de finesse d'esprit et de mémoire"<sup>111</sup> et prétendaient de ce fait embras-

Delattre : pp. 609-610). Cratinos se moque, selon Diogène Laërce, à la fois du maître et de ses disciples, dont l'art du discours devient une manie verbeuse et ridicule : « Cratinos, lui aussi, s'est moqué de Pythagore, dans *La Pythagorisante* ; et aussi dans *Les Tarentins* (je cite) : Ils ont coutume, quand chez eux entre un profane / D'essayer par la force inhérente aux discours / De lui tourner la tête et lui donner le vertige / À force d'antithèses, de définitions, / À coup de parisoses et de périphrases, / Et de propos gonflés d'un esprit fracassant » (DIOGÈNE LAËRCE, *Vies*, VIII, 37 ; cf. *École pythagoricienne*, E 3 ; Delattre : p. 611).

108. PLATON, *Protagoras*, 316d-e : οὐδενὸς ἥττων σοφιστής. Littéralement : « sophiste inférieur à personne ». Trad. Delattre : « le plus brillant des sophistes » ; trad. L. Robin : « non moins sophiste qu'aucun ». Iccos est assimilé par la suite, implicitement, à un « grand sophiste ». (Iccos, frg. 1 ; Delattre : p. 227).

109. PLATON, *Lachès*, 180 d (Damon, A 1).

110. Cf. DAMON, A 5, B 1 ; PHILOLAOS, A 6, B 10, B 11, B 22 ; ARCHYTAS, A 19 a ; *École pythagoricienne*, B 4, B 27, D 1.

111. PHILOLAOS, A 6.

ser les sciences dans leur universalité <sup>112</sup>, mais aussi de façon approfondie. Leur ingéniosité leur permit de laisser à la postérité, et des inventions techniques, et des découvertes scientifiques <sup>113</sup>.

Parmi les inventions techniques furent célèbres les prouesses artisanales réalisées par Glaucos qui, inspiré par les sphères expérimentales d'Hippase, aurait fabriqué un instrument de musique sur ce modèle avec des mesures extrêmement précises <sup>114</sup>. Ion de Chio contribua sans doute à la construction d'une lyre à onze cordes <sup>115</sup>, et de nombreux autres Pythagoriciens à la fabrication des *auloi* <sup>116</sup>. Persuadés de la valeur explicative des mesures, des poids et des nombres <sup>117</sup>, Philolaos et Archytas ont mis au point des instruments de mesure (*gnomona*) géométriques : équerres, et astronomiques : cadrans. L'utilisation du monocorde par leurs disciples est une suite logique de leur recherche.

Archytas, ce "Léonard de l'Antiquité" <sup>118</sup>, a également inventé une crécelle pour calmer les enfants <sup>119</sup>, mais aussi, "suivant certains calculs et principes mécaniques", une colombe en bois, qui volait effectivement et fit l'admiration de tous <sup>120</sup>. Il s'était intéressé de près, en effet, à la balistique <sup>121</sup>.

Quant aux découvertes scientifiques, par exemple en géométrie ou en astronomie, nous ne reviendrons pas sur elles. Il nous suffira de remarquer que la tradition les attribue généralement au principe explicatif des nombres et de la mesure. Nous avons vu en quoi cette affirmation était à la fois vraie et insuffisante en musique, où la sensation, le mouvement et la pratique ont également une fonction gnoséologique.

112. DAMON, B 1.

113. PHILOLAOS, A 6.

114. HIPPAE, frg. 12.

115. ION DE CHIO, B 5.

116. ARCHYTAS, B 6.

117. Cf. PHILOLAOS, A 6, B 11, B 22.

118. Selon l'expression de J.-F. MATTÉI, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, 1993, p. 52.

119. Cf. ARCHYTAS, A 10.

120. ARCHYTAS, frg. A 10a (Favorinus, d'après AULU-GELLE, *Nuits attiques*, X, 12, 8).

121. ARCHYTAS, B 1.

Mais la notion de musique, ici, nous sert justement à confirmer le titre de “sophistes” attribué aux premiers Pythagoriciens. En effet, suivant cette même tradition, généralement néoplatonicienne, les Pythagoriciens donnent aux nombres une puissance explicative dans tous les “arts musiques”, qui sont reliés entre eux : “dans les actes des hommes et dans tous leurs *logoi*, partout, et dans le domaine des métiers, de toutes les techniques, et dans la musique”<sup>122</sup>.

La musique est donc le paravent<sup>123</sup>, ou peut-être l’étiquette générale, d’une compétence sophistique variée, qu’elle appelle nécessairement avec elle, notamment par sa liaison avec la physique, les mathématiques et l’éthique. La musique se rapproche ainsi, dans une certaine mesure, d’une méthode générale de raisonnement logique<sup>124</sup> et expérimental, applicable à plusieurs domaines d’étude. En elle s’effectue la synthèse harmonieuse des savoirs, car elle seule repose explicitement sur le principe universel de l’harmonie. C’est pourquoi elle peut même se subordonner les autres disciplines (comme la grammaire<sup>125</sup>).

Cette prétention n’est-elle pas un orgueil inacceptable, qui range les Pythagoriciens parmi les sophistes bavards mais ignorants que fustige Platon ? Les Pythagoriciens italiques sont critiqués par Aristote pour avoir forgé par des analogies gratuites un système de pensée ingénieux mais hétéroclite ; cette critique semble même remonter avant l’époque de Damon<sup>126</sup>.

Mais les témoignages sont suffisamment nombreux, cohérents et crédibles par ailleurs, pour ne pas disqualifier en bloc les Pythagoriciens à cause de l’étendue de leur savoir. Ce qui forçait justement l’admiration d’Aristote était la profondeur de ce savoir, dont il a beaucoup hérité.

Par toutes leurs capacités intellectuelles et artistiques, les Pythagoriciens étaient donc des “sophistes” au sens de “savants”. Le fait d’être un “sophiste” ne constitue donc pas pour Damon un empêchement à ce qu’il soit aussi un “pythagoricien”.

122. PHILOLAOS, B 11.

123. DAMON, A 4.

124. Cf. Philolaos, B 10.

125. Cf. Archytas, A 19 a.

126. Cf. *École pythagoricienne*, B 4 et B 27.

## II.2.2. Éléments pythagoriciens dans la théorie musicale de Damon

De plus, on ne saurait affirmer que la théorie musicale de Damon soit sans rapport avec la science harmonique pythagoricienne, même si elle n'adopte pas, comme le dit A. Barker, un "style mathématique". Il faut se souvenir, du reste, que nous ne possédons que quelques fragments de Damon, et que la connaissance de celui-ci ne saurait se limiter à ce qu'il a écrit.

Les arguments de R.W. Wallace, qui visent à prouver que la théorie éthique de Damon est sans rapport avec la théorie harmonique proprement dite, et donc sans rapport avec le pythagorisme, sont peu probants.

Lorsqu'il affirme, à la suite de W. Burkert, que le seul argument permettant d'associer l'éthique musicale de Damon à la théorie harmonique des Pythagoriciens est le fait que "le maître du maître de son maître était pythagoricien"<sup>127</sup>, ce jugement est évidemment excessif.

Quant au fait que nous ne possédons de Damon ni une théorie mathématique de l'harmonie, ni une théorie cosmique développée sur cette base, nous avons montré ailleurs en quoi cela ne saurait suffire pour définir l'essence du pythagorisme. L'appel de Damon à l'expérience et à la sensation n'est pas en soi contraire au pythagorisme.

Le "syncrétisme" réalisé par Platon entre la théorie éthique de Damon et la science harmonique des Pythagoriciens était déjà possible, en réalité, à l'époque de Pythagore.

R.W. Wallace disqualifie le témoignage de Philodème sur Damon, sous prétexte qu'il ressemble à la *République* de Platon. Mais sur quoi se fonde ce rejet ?

Philodème avance que selon Damon, "la musique conduit à presque toutes [les vertus]", et "l'enfant en chantant et en citharisant doit manifester non seulement virilité et bon sens, mais aussi justice"<sup>128</sup>. Pourquoi faudrait-il dire que, si ce témoignage ressemble à la *République*<sup>129</sup>, alors il est platonicien et inauthentique ? Pourquoi ne dirait-on pas à l'inverse, que Platon s'est inspiré de Damon et que Philodème l'explique ?

127. R.W. WALLACE (1995), p. 22, note 14. W. BURKERT, *Lore and science*, 1972, p. 291, note 65.

128. Cf. DAMON, B 4 (nous modifions la traduction de Delattre).

129. Cf. PLATON, *République*, 428e-445e.

E. Moutsopoulos a clairement montré que la *République* de Platon s'inspire dans une large mesure des théories de Damon, au point que l'on peut y voir l'un des principaux témoignages sur l'*Aréopagitique*<sup>130</sup>. Mais ce que Platon met en valeur, c'est qu'il existe

“trois niveaux dans l'éthique musicale : celui des structures techniques, embrassant l'harmonique, la rythmique, la métrique, la poésie ; celui des structures psychologiques et morales relatives à la constitution de caractères répondant aux exigences d'un idéal ; enfin, celui des structures politiques se rapportant à la législation. L'éthique musicale engendre ainsi une politique musicale et l'on comprend que Platon se soit rallié aux doctrines damoniennes et les ait particulièrement exposées dans la *République* et dans les *Lois*”<sup>131</sup>.

L'argument suivant, dans le raisonnement de Wallace, consiste à dire qu'Aristoxène, en s'intéressant à l'éthique musicale, héritait d'une tradition sophistique, et s'opposait par là même à la science harmonique des Pythagoriciens. Comme A. Barker, R. W. Wallace suppose en fait le “syllogisme” suivant :

- 1° - Aristoxène s'intéresse à l'*éthos*
- 2° - or Aristoxène n'est pas Pythagoricien
- 3° - donc les Pythagoriciens ne s'intéressent pas à l'*éthos*.

Ce raisonnement est défectueux, d'autant plus que la deuxième “prémisse” n'est pas fondée : il existe un rapport possible entre Aristoxène et les Pythagoriciens. Ce serait donc en réalité un argument supplémentaire pour l'existence d'une théorie éthique pythagoricienne. R.W. Wallace reconnaît d'ailleurs le pythagorisme d'Aristoxène peu après l'avoir nié<sup>132</sup>.

Même l'argument selon lequel il n'existe aucune trace d'analyse

130. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 1959, pp. 185-197. PLATON, *République*, II, 376e sq. ; III, 398c sq. (in extenso) ; cf. aussi *Lois*, II, 653a sq. et VII, 814d sq.

131. E. MOUTSOPOULOS, *ibid.*, p. 194.

132. Cf. WALLACE (1995), pp. 37 et 39.

harmonique chez Damon <sup>133</sup> est exagéré. La théorie harmonique de Damon ne nous apparaît certes pas sous une forme systématique et développée comme chez Philolaos ou Archytas, mais il est nécessaire de supposer son existence pour donner une valeur à sa théorie éthique elle-même.

En effet, comme nous le montrerons plus loin, il existe une connaturalité entre les éléments de la musique et leurs effets sur l'âme. On ne saurait donc séparer l'étude des harmonies et celle de leurs effets éthiques.

Aussi la théorie éthique de Damon comprend-elle des références précises aux définitions des harmonies. Selon Aristide Quintilien, Damon aurait lui-même transmis à la postérité des "harmonies" (ἁρμονίαι), pensant que "selon l'éthos de chaque âme, il y a une harmonie qui lui est utile" <sup>134</sup>. Il lui fallait donc bien une connaissance technique des harmonies, telle qu'il soit capable de les définir par leurs intervalles propres.

C'est pourquoi une tradition mentionnée par Plutarque lui prête l'invention d'une harmonie "relâchée" <sup>135</sup> à la Lydienne <sup>136</sup>, à l'opposé de la Mixolydienne, et voisine de la Ionienne" <sup>137</sup>. Plutarque venant d'attribuer au pythagoricien Pythoclidès l'invention de la mixolydien-

133. Cf. U. VON WILAMOWITZ (1921), p. 59 sq.; M. TIMPANARO-CARDINI (1964), t. 3, p. 349; A. BARKER (1989), t. 2, p. 29; R.W. WALLACE (1995), p. 22

134. Cf. DAMON, B 7.

135. Sous-entendu : « l'harmonie relâchée » (cf. note ci-dessous).

136. Λυδιῶτι : adverbe signifiant « à la manière des Lydiens ». Il ne s'agit pas d'un « mode » lydien (comme le traduisent LASSERRE, p. 139, DELATTRE, p. 458, TIMPANARO-CARDINI, t. II, p. 355) – terme prêtant à confusion (cf. CHAILLEY, 1979, pp. 108-111) –, mais d'une *manière* lydienne de jouer la musique, et en particulier les *harmonies*. ἡ λυδιῶτι, adverbe substantivé invariable, sous-entend ἁρμονία et désigne « soit l'échelle archaïque de ce nom, l'une des six harmonies platoniciennes, PLAT., *Rsp.* 398c-e, décrites par ARIST. QUINT. 22, soit l'un des tons de transposition (τόνος, τρόπος), soit l'aspect d'octave issu de ce ton » (CHAILLEY, 1979, p. 209).

137. PLUTARQUE, *De la musique*, 16, 1136e (cf. DAMON, B 5). A. BARKER (1984), t. 1, p. 222, note 4, pense que ce n'est pas Damon, mais le musicien Polymnestos (VI<sup>e</sup> siècle) qui a inventé la « lydienne relâchée ». Cela n'infirme rien en ce qui concerne notre propos.

ne, cela suppose donc que Damon connaissait précisément les progrès de l'harmonique pythagoricienne.

La référence à la science harmonique est très précise. Plutarque se montre ici très proche de la *République* de Platon, qui distingue trois sortes d'harmonies<sup>138</sup> : 1° - les harmonies *plaintives* : lydienne mixte (mixolydienne) et lydienne aiguë (syntonolydienne) ; 2° - les harmonies *molles* (lâches, orgiastiques) : ionienne (hypophrygienne) et (hypo)lydienne (la « relâchée à la lydienne » de Damon) ; 3° - les harmonies *éthiques* : doriennne et phrygienne.

On voit que chez Platon, comme chez Plutarque, la lydienne et l'ionienne sont effectivement voisines dans le même style « relâché », et qu'elles s'opposent donc au mixolydien, qui n'est pas « relâché » comme dans les orgies mais « plaintif » comme dans les pleurs de femmes. Socrate leur préfère bien sûr les harmonies « éthiques », propres à stimuler la vertu des citoyens-guerriers-gardiens.

Plutarque vient de citer Platon dans le § 15. Il se réfère à lui et au témoignage d'Aristoxène pour expliquer les conceptions pythagoriciennes des « Harmoniciens » et de Damon. « Les anciens, dit Plutarque, ont pratiqué la musique suivant sa valeur » (κατὰ τὴν ἀξίαν)<sup>139</sup>, tandis que maintenant on l'introduit dans les théâtres « au lieu de se livrer à une musique virile, d'inspiration sacrée ». Il ressort de la lecture de Plutarque, très proche de Platon, la classification suivante des harmonies<sup>140</sup> (voir tableau p. 143).

Comme l'analyse F. Lasserre<sup>141</sup>, Damon distinguait bien les harmonies en fonction de leur hauteur, mais aussi en fonction de l'agencement interne de leurs tétracordes (ce qui permettait de distinguer, à hauteur semblable, plusieurs harmonies lydiennes différentes). Ces deux facteurs déterminent la valeur et l'usage des harmonies.

Curieusement, alors que Damon est évoqué par Socrate en vue d'une hiérarchie axiologique des harmonies, également souhaitée par

138. PLATON, *République*, III, 398c-400e. Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1341b 34 : harmonies *éthiques*, *actives* ou *enthousiasmantes*.

139. PLUTARQUE, *De la musique*, 1136, 32. Nous suivons l'édition Lasserre pour le texte grec (p. 117), mais non pour la traduction (p. 138 § 15).

140. Tableau approchant chez REINACH (1926), p. 46.

141. F. LASSERRE, *Plutarque. De la musique*, 1954, pp. 59-60.

| Nom de l'harmonie             | Caractère musical et moral                                            | Emploi                             |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| lydienne (aiguë)              | aiguë, plaintive                                                      | thrènes, lamentations, funérailles |
| lydienne mixte (mixolydienne) | ton disjonctif à l'aigu, pathétique                                   | tragédie                           |
| lydienne détendue             | opposée à la mixolydienne, proche de l'ionienne, lâche et orgiastique | beuveries                          |
| ionienne (iastienne)          | proche de la lydienne détendue, lâche                                 | beuveries                          |
| dorienne                      | grave, magnificence, noblesse                                         | tragédie, éducation éthique        |
| phrygienne                    | grave, sagesse, modération                                            | éducation éthique                  |

Plutarque, il se trouve que l'invention damonienne porte sur une harmonie dont la valeur et l'usage contredisent le projet éducatif platonicien : une harmonie lâche et orgiastique, propre aux beuveries.

Cependant, Damon exige bien, comme Platon, la formation du courage et de la virilité par la musique <sup>142</sup>. C'est justement pour purifier les agités, les ivrognes et les débauchés de leur démesure qu'il conseille l'utilisation de l'harmonie dorienne et proscrire la phrygienne <sup>143</sup>. Mais ce n'est pas toujours le cas, car il faut différencier l'usage éthique, enthousiasmant et actif <sup>144</sup> des harmonies.

Socrate, qui se réfère à Damon, accorde au style phrygien une valeur éducative, alors que ce style est utilisé par les débauchés auxquels Damon s'oppose par le dorien. Il ne s'agit pas d'une contradiction, mais d'une adaptation de chaque harmonie à la situation et au but poursuivi.

L'association, réalisée par Damon, entre la définition mathématique des harmonies et leur usage éthique, est solidement attestée par la *République* de Platon <sup>145</sup>. En effet, Socrate se réfère à Damon pour une définition mathématique des mètres et des rythmes poétiques.

142. Cf. DAMON, B 4 (Philodème).

143. Cf. DAMON, A 8 (Galien).

144. Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, *passim*, qui cite également Damon.

145. PLATON, *République*, III, 400a (cf. DAMON, B 9 ; Delattre : p. 459).

Il compare les « trois espèces de rythmes » (*égal, double, hémiole*) aux « quatre espèces dans les sons », d'où naissent « toutes les harmonies », et dont il reconnaît que Damon les connaissait mieux que lui.

On peut donc en déduire : 1° - que Damon connaissait les quatre consonances fondamentales de l'octave-harmonie, c'est-à-dire l'octave (rapport *double*), la quinte (rapport *hémiole*), la quarte (rapport *épitríte*) et le ton (rapport *épogde*)<sup>146</sup>; et 2° - qu'il connaissait également la façon dont on pouvait composer les différentes harmonies topiques à partir de ces consonances.

Il est donc certain que l'éthique musicale de Damon, loin de s'opposer à la science harmonique pythagoricienne, se fondait au contraire sur une connaissance approfondie de celle-ci. Cette conclusion nous permet maintenant de reconstruire l'éthique musicale pythagoricienne, que d'aucuns ont crue inexistante parce qu'elle était seulement implicite dans les fragments qui nous en restent.

### II. 3. L'éthique musicale pythagoricienne

L'éthique musicale de Damon peut donc être lue comme le principal témoignage qui ait subsisté sur celle de l'école pythagoricienne.

Damon souhaite conduire l'enfant (παῖς), par la musique (ἡ μουσική), aux vertus qu'il ne possède pas encore<sup>147</sup>. Il cherche à calmer au moyen de l'*aulos* des "jeunes gens enivrés" (οἰνωμένοι νεανίσκοι), tout comme, suivant la légende rapportée par Boèce, Pythagore aurait calmé un "adolescent excité"<sup>148</sup>. Il est en effet apte à s'entretenir avec des "jeunes gens" (νεανίσκοι) sur la "valeur" (ἀξία) de nombreuses choses, et donc sur celle de la musique aussi<sup>149</sup>. C'est pourquoi il lui est nécessaire de connaître précisément la relation entre la nature de la musique et son efficacité éthique.

146. On peut supposer aussi, ... par conséquent, qu'il connaissait le principe de la tétraktys musicale, que nous retrouvons chez Philolaos. Cela correspondrait bien au fait que Socrate n'aborde pas les conceptions les plus techniques de la musique, dont il réserve la connaissance à Damon.

147. DAMON, B 4 (Philodème).

148. Cf. BOËCE, *De musica*, I, 1, p. 184 Friedlein.

149. PLATON, *Lachès*, 180 d (Damon, A 2).

Cette liaison entre l'éthique et la musique, également effectuée par Aristote à la suite de Platon, est un héritage pythagoricien. Ainsi, quand Aristote parle d'utiliser les harmonies *éthiques* pour l'éducation, mais les harmonies *actives* et *enthousiasmantes* pour les situations où l'on écoute les autres jouer, il se réfère aux "philosophes" qui se servent de ces types de mélodies et en sont les "experts"<sup>150</sup> : on peut légitimement supposer qu'Aristote renvoie ici, comme Socrate<sup>151</sup>, à l'expertise axiologique de Damon.

Par conséquent, toutes les harmonies auraient le pouvoir de susciter un *éthos* dans l'âme des auditeurs, mais seules certaines façonnent un *éthos* utile à l'éducation. En particulier, l'harmonie dorienne est reconnue par "tous" comme utile à former le courage des jeunes gens, et il faut également admettre "toute autre harmonie qu'approuveraient pour nous ceux qui ont part à l'étude philosophique et à l'éducation musicale"<sup>152</sup>. La musique détient donc bien un pouvoir éducatif, parce qu'elle permet de former l'*éthos*, non seulement des enfants et des jeunes gens, mais aussi de tout homme qui aurait besoin d'être informé par un nouveau comportement.

Aristote<sup>153</sup> commente ainsi le rôle de la crécelle inventée par Archytas pour les petits enfants<sup>154</sup> : parce qu'ils ne savent pas rester en repos, "cette crécelle est appropriée aux petits enfants qui ne parlent pas encore, et l'éducation est une crécelle pour les jeunes gens plus âgés"<sup>155</sup>. Par contre, ajoute Aristote, l'usage de l'*aulos* a été pros crit par les "anciens" dans l'éducation des "jeunes gens" et des "hommes libres", parce qu'il "empêche de recourir au langage" : pour l'enfant qui sait déjà parler, c'est plutôt en chantant et en jouant

150. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 7, 1341b 33-1342a 4.

151. ARISTOTE se réfère explicitement (*ibid.*, 1342a 34) aux conceptions de Socrate dans la *République*.

152. ARISTOTE, *ibid.*, 1342 a 31-32.

153. ARISTOTE, *ibid.*, 1340 b 25-31 ; 1341 a 18-27.

154. Cf. ARCHYTAS, A 2, A 10.

155. L'effet calmant de la crécelle d'Archytas peut être considéré comme un *comparant* pour l'idée aristotélicienne de l'éducation ; mais il indique en même temps que l'éducation est bien le but visé par Archytas lui-même, quand il donne une crécelle aux enfants.

de la cithare, nous dit Damon <sup>156</sup>, qu'il pourra nous montrer des signes extérieurs irréfutables (ἐπισημαίνεσθαι) de sa disposition éthique.

Le pouvoir formateur de la musique doit donc être utilisé à bon escient, en particulier en fonction de la valeur de chaque harmonie et de chaque instrument, ainsi que de l'âge de la personne à former. L'éthique musicale pythagoricienne, dont Platon et Aristote ont hérité, est essentiellement une axiologie, un discours raisonné de classification des éléments musicaux en fonction de leur pouvoir éducatif réel. Ce n'est pas un hasard, dans ces conditions, que Nicias loue la capacité de Damon à discuter avec les jeunes gens "sur la valeur (τὸν ἄξιον) de tout ce que tu voudras" <sup>157</sup> : l'éducation doit enseigner non seulement la vertu en général, mais aussi le rapport des différents éléments musicaux aux vertus nécessaires.

Les pouvoirs formateurs particuliers aux sons musicaux sont, de la sorte, reliés à une exigence plus générale de l'éducation : celle de pousser l'homme à manifester par ses actes et par sa parole la présence d'une vertu ou d'une disposition éthique en lui.

La musique est ici un art privilégié, en ce qu'elle donne un signe extérieur certain de la vertu : à partir du moment où le son s'extériorise dans le chant ou dans l'instrument, l'*éthos* qu'il *exprime*, au sens premier du terme, se manifeste de manière certaine.

La liaison entre l'*éthos* et sa manifestation sonore est un critère de réussite de l'éducation. Car les "sons de la mélodie continue", nous dit Damon, poussent l'*éthos* "hors des profondeurs internes" : s'il était inexistant, ils le créent et le façonnent (πλάττουσι ... ἥθος) de toute pièce ; s'il était caché, les sons de la musique le "font sortir" et l'exagèrent (ἐξάγουσιν) <sup>158</sup>.

La musique (harmonie, rythme, mélodie) a donc, littéralement, un pouvoir *poétique* qui lui permet de créer des formes particulières de caractère ou de comportement chez l'auditeur. Damon le dit clairement : de tous les arts, c'est la musique qui "va créer la disposition la plus harmonique et la plus rythmique" (τὴν ἕξιν ποήσιν ἀρμονικωτάτην καὶ ῥυθμικωτάτην), et par cette "création" se "manifeste"

156. DAMON, B 4.

157. Cf. DAMON, A 1.

158. DAMON, B 7.

(ἐπισημαίνεσθαι) la vertu (ἀρετή) sous ses trois aspects cardinaux : le courage, le bon sens et la justice <sup>159</sup>.

De ce point de vue, l'art le plus proche de la musique est, selon Damon, la danse. Certes, elle ne manifeste pas l'*éthos* par le mouvement de la voix (harmonie), mais par le mouvement du corps (rythme). Mais malgré cette différence, elle est comme le chant une manifestation évidente de la disposition interne de l'individu : celui qui n'est pas "rythmé" intérieurement de façon harmonieuse a de ce fait une mauvaise "disposition" éthique, et les mouvements extérieurs qu'il accomplira seront nécessairement arythmiques et dysharmoneux. Tel est le cas, par exemple, des jeunes gens enivrés que Damon aurait calmés en faisant jouer du dorien à l'aulète : alors qu'ils étaient en train d'accomplir "certaines folies" dans un "mouvement heurté", les voilà calmés et ramenés à la raison <sup>160</sup>.

C'est pourquoi Damon rapproche la danse du chant <sup>161</sup> : ces deux manifestations externes de l'*éthos* sont produites par la même cause, qui est le mouvement interne de l'âme ; si celui-ci est "franc et beau", la forme de la danse ou du chant lui sera identique. Mais il est impossible qu'un beau chant ou une belle danse corresponde à une âme laide. Le danseur et le chanteur se révèlent tout entiers dans leur mouvement (corporel ou vocal), qui est le mime exact de leur état d'âme. Cette mise à nu des profondeurs internes est l'un des moyens indispensables de l'éducation, et le seul critère de son aboutissement.

Mais ce que Damon met ici en valeur, il n'est pas le seul pythagoricien à l'avoir dit. Une anecdote semblable à celle de Damon calmant les ivrognes est attribuée, nous l'avons dit, par Boèce à Pythagore.

De même, lorsque Clinias "se calme" lui-même avec sa lyre, donc certainement en chantant, c'est pour combattre une mauvaise disposition éthique accompagnée d'une "agitation intérieure" <sup>162</sup>. En effet, quand Clinias et Archytas étaient en colère, ils cherchaient d'abord à se calmer avant de réprimander quelqu'un d'autre <sup>163</sup>. La musique agit

159. Cf. DAMON, B 4.

160. DAMON, A 8.

161. DAMON, B 6.

162. CLINIAS, frg. 4

163. Cf. *École pythagoricienne*, frg. 7 (Delattre : p. 598, § 198).

ici sur les dispositions éthiques de celui qui la pratique ou qui l'entend, plutôt que sur ses dispositions rationnelles.

Damon est bien conscient, de même, qu'elle agit sur les jeunes gens en façonnant chez eux des dispositions éthiques qu'ils ne possédaient pas, et qu'ils ignoraient nécessairement, à cause de leur âge. C'est sur la "partie irrationnelle" de l'âme que la musique exerce une réelle fonction formatrice, avant même que les jeunes gens ne veuillent et ne puissent accéder au stade rationnel de la science musicale<sup>164</sup>.

Cela reste vrai après l'enfance pour certaines personnes, si l'on se souvient de la phrase d'Aristote : "l'éducation est une crécelle pour les jeunes gens plus âgés". Le législateur prend alors le relais du pédagogue dans l'arraisonnement des hommes encore dépourvus de rythme intérieur.

La fonction de l'éthique musicale n'est donc pas d'introduire dans l'âme de l'auditeur une conception claire et distincte de l'harmonie, grâce à laquelle il recouvrerait une raison qu'il est censé avoir perdue. Elle est plutôt d'agir directement sur le comportement, sans faire appel à la réflexion et au raisonnement logique.

Il est donc normal qu'elle apparaisse, dans la pratique, comme séparée de la science harmonique, dont le but est au contraire d'atteindre une conception rationnelle. Mais dans la théorie, elle repose en réalité sur cette science, qui lui permet de définir ce qui convient à chaque âme et à chaque caractère, pour déterminer au mieux ses dispositions éthiques.

Bien que les liens entre la théorie éthique de Damon et la théorie harmonique des Pythagoriciens n'apparaissent explicitement que d'une façon sporadique, ces liens sont réels et profonds, et l'on peut dire que Damon a brillamment assumé la partie éthique de la théorie pythagoricienne de la musique, en établissant son système axiologique.

164. Cf. DAMON, A 8.

## Conclusion

Comment serait-il possible de conclure ? Alors que la musicologie devrait être un discours qui nous explique la logique du langage musical, elle devient chez les Sophistes un discours qui s'auto-détruit et qui nous renvoie à l'ineffabilité des sensations et de l'art musical auquel elles sont liées. Il n'y aurait donc rien à dire sur la musique ?

C'est en effet ce que l'on pourrait croire, étant donné que tout le patient discours mathématique et logique sur la musique, élaboré par les Éléates et les Pythagoriciens, est réfuté par la déconstruction sophistique du discours ontologique qui en est le fondement.

Cependant, cette déconstruction de la musicologie n'a-t-elle pas avant tout une fonction critique et méthodologique ? Les Sophistes ne sauraient rejeter en bloc les données acoustiques qui fondent objectivement la science harmonique. Ce qu'ils réfutent n'est pas la musicologie en général, mais seulement la prétention de celle-ci à expliquer les différences musicales, entre les harmonies, les rythmes, les mélodies, etc, uniquement au moyen de la logique et des mathématiques.

Ce qui est donc en jeu, dans l'impossibilité d'un discours *a priori* sur la musique, c'est la possibilité d'un discours relié aux sensations auditives et à l'art musical. Contrairement à ce que l'on dit souvent, cette possibilité est examinée pour une large part au sein de l'école pythagoricienne, à laquelle se trouve reliée par conséquent la sophistique ancienne tout autant que la nouvelle.

Le propre des Sophistes n'est donc pas d'avoir conçu la musique comme un art ineffable, livré à l'empirisme des artistes ou des musicothérapeutes, mais d'avoir tenté une analyse structuraliste de la musicologie (si l'on veut bien dépouiller ces termes de leur connotation moderne), afin de mettre en valeur ses procédés logiques et leurs apories ; cette analyse vise à fonder une nouvelle science de la musique, qui ne soit ni dogmatique ni sceptique, mais qui intègre dans le concept de musique les notions de diversité et de changement, et qui permette une éthique musicale dépassant le niveau de la simple recette cathartique.

Car ce qui constitue le domaine des sons n'est pas seulement le

*logos* qui en définit les bornes mathématiques, mais aussi l'intervalle compris entre ces bornes, que les Grecs appelaient *diastema*.

Le discours sophistique sur la musique est donc moins une musico-logie qu'une épistémologie visant à fonder, par la critique du discours, une science diastématico-logique de la musique ; sur cette science, dont nous pouvons encore rêver aujourd'hui, pourraient se reposer les praticiens, qu'ils soient artistes, musicothérapeutes ou auditeurs.

Joël FIGARI

### Références

- BARKER (Andrew), *Greek musical writings*, 1984, t. 1, pp. 184-185 : Papyrus Hibeh, I, 13 : *Peri mousikês*.
- BOUDINET (Gilles), *De l'universel en musique*, Publisud, Paris, 1995, pp. 7-16.
- CASSIN (Barbara), *Si Parménide*, Cahiers de Philologie, N° 4, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- CASSIO (Albio Cesaro), «Laso e Damone sofisti e novatori», *Par. del Pass.*, 26 (1971), pp. 275-280.
- CHAILLEY (Jacques), *La musique grecque antique*, 1979.
- DELATTRE (Daniel), article « Damon », in *Dictionnaire des philosophes antiques*, tome 2, dirigé par R. Goulet, CNRS, Paris, 1994, pp. 603-604.
- DIELS (Hermann) et KRANZ (Walther), *Fragmente des Vorsokratiker*, 1937, trad. J.-P. Dumont et alii : *Les présocratiques*, Gallimard, coll. « La Pléiade », Paris, 1988.
- DUMONT (Jean-Paul), *Le scepticisme et le phénomène*, Vrin, Paris, 1985, pp. 203-233.
- DUPRÉEL (Eugène), *Les sophistes*, 1948, réimpr. 1980, éd. Du Griffon, Neuchâtel.
- FIGARI (Joël), *La philosophie pythagoricienne de la musique*, thèse, Université de Paris IV, 2002.
- FRITZ (Kurt von), *Pythagorean Politics in Southern Italy. An Analysis of the Sources*, Columbia Univ. Pr., New York, 1940.
- KURKOS (B.A.), « La sophistique ancienne et la 'deuxième sophistique' », *Dodonè*, 1982, 11, pp. 411-426.
- LOHMANN (Johannes), *Mousikè et Logos* (1970), trad. P. David, T.E.R., Mauvezin, 1989.

- MATTÉI (Jean-François), *L'étranger et le simulacre. Essai sur la fondation de l'ontologie platonicienne*, P.U.F., Paris, 1983.
- PLUTARQUE, *De la musique*, éd. et comm. par F. Lasserre, 1954.
- PARAIN (Brice), *Essai sur le logos platonicien*, Gallimard, 1942
- ROMEYER DHERBEY (Gilbert), *Les sophistes*, P.U.F., 1985.
- ROSSI (Luigi E.), *Metrica e critica stilistica. Il termine « ciclico » e l'agogé ritmica*, Roma, 1963.
- SEXTUS EMPIRICUS, *Pròs mousikoús (Against musicians)*, édition critique du texte grec et trad. angl. par Denise Davidson Greaves, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1986.
- TIMPANARO-CARDINI (M.), *Pitagorici, Testimonianze e frammenti*, 1969, fasc. III, pp. 346-365.
- UNTERSTEINER (Mario), *I sofisti*, 1967, trad. A. Tordesillas, *Les Sophistes*, Vrin, Paris, 1993, t. 2, pp. 149-153.
- *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*, t. III, p. 208. *Papyrus Hibeh*, I, 13.
- WALLACE (Robert. W.), « Damone di Oa ed i suoi successori : un'analisi delle fonti », in R.W. Wallace et B. MacLachlan (édit.), *Harmonia Mundi : musica e filosofia nell'antichità*, coll. « Biblioteca di Quaderni Urbinati di Cultura Classica », 5, Roma, 1991, pp. 30-53.
- « Music Theorists in Fourth-Century Athens », in B. Gentili et F. Perusino (dir.), *Mousikè*, Pisa / Roma, 1995, pp. 17-39.
- WILAMOWITZ (Ulrich von), *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921.