



HAL
open science

Quand le citoyen était musicien...Flûte, aulos et participation publique dans la Cité grecque

Frédéric Ramel

► **To cite this version:**

Frédéric Ramel. Quand le citoyen était musicien...Flûte, aulos et participation publique dans la Cité grecque. *Raisons politiques*, 2004, 14, pp.143-156. 10.3917/rai.014.0143 . hal-01719389

HAL Id: hal-01719389

<https://sciencespo.hal.science/hal-01719389>

Submitted on 3 Jul 2018

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Quand le citoyen était musicien... Flûte, aulos et participation publique dans la Cité grecque *

« C'EST DONC une erreur singulière entre toutes les erreurs humaines que d'avoir cru que dans les cités anciennes, l'homme jouissait de sa liberté, il n'en avait pas même l'idée. » Cette phrase de Fustel de Coulanges tirée de *La cité antique* (1864) révèle une spécificité de la Cité grecque considérée comme intangible : l'absence d'individualité. Elle constitue l'une des grandes distinctions entre les Anciens et les Modernes. La modernité est marquée par l'émergence de l'individu et de ses droits, lesquels n'existeraient pas au sein de la Cité antique. Pour les penseurs modernes, celle-ci rime avec communauté et non avec individualité. Avec la modernité, qui cherche à mettre en relation une individualité affirmée et revendiquée avec une nécessaire vie en commun, les préoccupations basculent. L'État, qui ne recouvre que partiellement la Cité, se construit dans le but de garantir aux individus l'exercice de leur liberté, de leur épanouissement, de leur bonheur choisi de façon singulière. Selon la terminologie kantienne, l'État ne doit pas dicter ou imposer ses vues sur le choix des individus. S'il tend à investir l'espace de la société civile, on ne le qualifie plus d'État de droit mais d'État despotique paternaliste¹. La conception moderne de la Cité antique a souvent été présentée comme une vérité démontrée et vérifiée : la Cité est holiste puisqu'elle ne reconnaît pas la distinction entre les institutions

* Je remercie le Professeur J.-P. Vernant pour ses conseils précieux.

1. André Tosel, *Kant révolutionnaire, droit et politique*, Paris, PUF, 1990, p. 71.

publiques et les citoyens. Elle est également « politiste » car elle repose sur une implication permanente et entière de ces derniers à la chose publique².

Or, ces conceptions de la Cité et de la citoyenneté peuvent faire l'objet de nuances. Sur le registre normatif, une lecture attentive d'un certain nombre de philosophes traduit, dans l'antiquité grecque, la présence d'une réflexion sur l'individualité³. Sur le plan strictement sociologique, certaines pratiques sociales semblent également révéler les prolégomènes d'une individuation, par laquelle l'individu se construit ou se réalise en tant qu'être singulier différent du collectif. Les travaux d'histoire ancienne, tels ceux de Jean-Pierre Vernant, mettent en relief certains niveaux d'individualité⁴. L'historien note ainsi une reconnaissance de plus en plus grande accordée aux disparus dans les pratiques funéraires. À partir du dernier quart du 5^e siècle, des caveaux familiaux comportent des épitaphes exprimant regrets et estime des proches à l'égard du mort. En outre, les pratiques juridiques révèlent un individu responsable s'il commet un crime ou attributaire de biens lors de l'institution du testament. Enfin, une forme d'individualité se dégage des pratiques religieuses. À Éleusis par exemple, l'individu a le choix de participer ou non au culte de Déméter. Il s'agit d'une volonté personnelle et non d'une nécessité sociale. En outre, l'individu s'implique dans le culte afin de s'assurer un rachat après la mort. Cette projection *hors du monde*, selon l'expression de Louis Dumont, lui confère une valeur centrale.

Jean-Pierre Vernant traite de différentes pratiques ou sphères humaines : la mort, le droit, la religion, mais un domaine semble à l'écart : celui de l'art en général et de la musique en particulier, dans

2. « Chacun n'a de réalité qu'en fonction du tout et par rapport à lui, l'être humain se trouvant entièrement défini par la place qu'il occupe dans l'ensemble social, par sa position dans une échelle de statuts séparés et interdépendants. » Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 213. Voir également Blandine Kriegel, *L'État et les esclaves*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 147.

3. La philosophie matérialiste d'Épicure constitue en la matière une source majeure. Dans sa célèbre thèse sur Démocrite et Épicure, Karl Marx insiste sur la modernité de la *philosophie du jardin* et qualifie Épicure d'*Aufklärer*.

4. L'individu *stricto sensu* regroupe l'individu comme singularité, la répartition des sphères privée et publique, le fonctionnement des institutions reconnaissant un certain nombre de droits aux individus ; le sujet correspond au discours de l'individu sur soi (l'utilisation du Je dans la poésie par exemple) ; le moi, enfin, se définit par les pratiques et attitudes psychologiques qui donnent au sujet intériorité et intimité. Les deux premières catégories existent dans une certaine mesure. Quant à la dernière, elle est inexistante.

ses relations avec la participation politique. C'est dans le prolongement de cette dernière remarque que s'inscrit cette étude. Elle s'intéresse tout d'abord à l'approfondissement des liens entre musique et politique. Plusieurs travaux se sont penchés sur ces derniers, notamment le dernier ouvrage de Jean Leca, qui invite à un « sursaut » de réflexion sur la question⁵. La musique renvoie bien à ce « social-humain » dont la science politique ne pourra jamais rendre compte de manière intégrale mais qu'elle peut seulement décrypter au mieux de son langage. D'un point de vue théorique, et c'est le second intérêt de l'analyse, « la musique, comme toutes les autres manifestations d'activité spirituelle et artistique est influencée par les relations sociales et exposée à leurs tensions⁶ ». En effet, selon Bruno Péquignot, l'œuvre d'art elle-même est « un médium particulièrement puissant pour produire ou vérifier une connaissance sociologique sur la vie sociale⁷ ». Des travaux de référence établissent les ressorts de cette relation entre l'art en général, ou la musique en particulier, et le social⁸. Ils incitent à considérer la sociologie de la musique comme l'étude non seulement de « ce qui est typique dans les rapports entre les faits musicaux en tant que faits artistiques et les faits sociaux extra-musicaux en tant que faits sociaux, mais aussi ces mêmes faits musicaux en tant que faits sociaux. Le musical et le social ne doivent pas être opposés puisqu'ils s'interpénètrent mutuellement, maints faits musicaux impliquent en effet des aspects sociaux⁹ ». En somme, l'étude de l'art musical doit servir à mieux comprendre certaines dimensions du social dont

5. Jean Leca, *Pour(quoi) la philosophie politique. Petit traité de théorie et de science politique*, Vol. 1, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.

6. Citation d'Elie Seigmeister, reprise par Alphons Silbermann dans *Les principes de la sociologie de la musique*, Genève-Paris, Droz, 1968, p. 35. La musique comme reflet du social semble appropriée à toutes les époques antérieures au 20^e siècle. Travaillant sur la musique du premier 20^e siècle, qui aspire à un nouveau type de création rationnelle (la musique sérielle de Schönberg), aussi bien qu'à une exploration des différents procédés ou styles musicaux (Stravinsky), Adorno affirme qu'elle « annonce potentiellement un changement de position. Elle n'est plus l'expression et la copie du dedans, mais attitude devant la réalité qu'elle reconnaît sans la concilier davantage dans l'image ». Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'all. Par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 138.

7. Bruno Péquignot, *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 120.

8. Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. de l'amér. par Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié, 1998. Theodor W. Adorno, *L'introduction à la sociologie de la musique*, trad. de l'all. par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994.

9. Ivo Supcic, *Musique et société, perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de musicologie, 1971, p. 32.

le politique et, *in situ*, la citoyenneté démocratique sous l'antiquité grecque.

L'étude méthodologique dégage trois variables centrales : la frontière professionnalisation-amateurisme, la source de la demande sociale (commande publique ou personnelle, musique jouée exclusivement dans le cercle restreint des particuliers riches ou bien dans le cadre large des cérémonies collectives), le rôle et la position du musicien (autonomie à l'égard du citoyen normal, reconnaissance sociale, subordination à un protecteur privé ou non)¹⁰. La division entre professionnels et amateurs apparaît-elle dans la Cité antique ? L'utilisation de l'instrument est-elle cantonnée dans la sphère publique ou existe-t-il une demande sociale à caractère privé ? L'individu s'en sert-il parfois à des fins personnelles ou uniquement pour son bon plaisir ? Ces interrogations peuvent être subsumées sous la question générique : « La pratique de la musique accompagne-t-elle la fonction de participation politique inhérente à la structure tant "politiste" qu'holiste de la Cité ? »

Sur la base de ces questionnements, l'analyse se focalise sur un instrument en particulier : la flûte et ses dérivés. Il existe dans l'Antiquité plusieurs types de flûtes. Deux catégories principales se distinguent : les *syrix* et les *auloi*¹¹. Les premières correspondent à des flûtes de Pan¹². Les secondes sont constituées d'un tuyau cylindrique ou conique en roseau, en os, en ivoire ou en métal produisant des sons de hauteur différente. L'analyse relative aux pratiques de la flûte et de l'*aulos* atteste de la fonction holiste de la Cité car elle éclaire l'unification de la vie artistique et de la vie politique, mais uniquement jusqu'à la fin du 5^e siècle. Par la suite, la fonction s'effrite et les liens entre musique et citoyenneté s'atrophient en raison d'une certaine forme d'individuation des pratiques. La division entre professionnels et amateurs, l'émergence d'une demande sociale privée, l'introduction de solos virtuoses dans la tragédie sont autant d'indices de ce processus. La citoyenneté perd ainsi en dimension artistique et même, serait-on

10. Voir Roger Bastide, *Art et société*, Paris, Payot, 1977, p. 120-121.

11. Vient du grec *aulos* signifiant flûte. Voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 140-141.

12. Ottavio Tiby ne considère pas les *Syrix* comme des flûtes de Pan mais, plutôt comme des flûtes droites (*monaulos*), des instruments populaires et rustiques comme les flûtes à bec. Il ne semble se référer ni à la signification, ni à la fable d'Ovide relatives à la *syrix*. Cf. Roland Manuel (dir.), *Histoire de la musique*, Paris, la Pléiade, 1992, t. 1, p. 392.

tenté de dire, en caractère esthétique. Notre démarche tend ici à revisiter la conception largement partagée d'un holisme de la Cité antique et, notamment, l'un de ses aspects les plus significatifs : la participation obligée des citoyens à la chose publique dans sa « totalité » (c'est-à-dire la fusion du politique avec l'artistique).

Les pratiques musicales, reflet du holisme antique

La musique grecque à l'époque antique comporte deux périodes. La première apparaît dans la deuxième moitié du 8^e siècle. La seconde est contemporaine de l'apogée politique de Sparte au 7^e siècle. Ces deux périodes participent d'une même évolution, qui mène vers « les systématisations successives de la technique poétique, musicale et orchestrale, l'instauration d'une discipline de l'art et le signe de son intégration sociale¹³ ».

C'est Archiloque de Paros au début du 8^e siècle qui apporte la véritable innovation de la première catástase. Celle-ci s'inspire des traditions populaires. Elle s'oriente vers les rites dionysiaques et l'expression des passions. Elle fonde le système de l'alternative entre poésie chantée et récitation de vers : « c'est la *parakatalogè* (récitation non chantée, mais accompagnée par un instrument de musique) mélodramatique, qui, après Archiloque, passera dans la tragédie¹⁴ ».

Quant à la seconde période, elle se caractérise par une forte fusion entre la vie collective et la vie musicale. L'État lacédémonien considère chaque citoyen comme un musicien. L'appartenance à la Cité se mesure également à l'aune de l'implication artistique du citoyen dans la vie artistique : « Les institutions musicales spartiates étaient aussi développées que celles qui préparaient le citoyen à la guerre, et la pratique continuelle de la musique ainsi que la danse atténuait la dureté du régime éducatif et de la vie. L'hoplite qui, jeune homme, avait participé aux gymnopédies... marche au combat au son de l'*aulos*¹⁵ ». On est alors à l'apogée de la grande lyrique chorale.

Au sein de ces institutions musicales reflétant l'organisation politique et sociale, l'*aulos* a une place de choix. Il est utilisé de façon

13. Roland Manuel, *Histoire de la musique, op. cit.*, p. 406.

14. *Ibid.*, p. 407.

15. *Ibid.*, p. 410.

constante dans la vie sociale. Introduit par les Phrygiens et réservé à l'origine aux cérémonies funèbres, l'*aulos* devient un instrument de faste, de prestige et d'éclat mis au service de la communauté. Contrairement à l'usage de la lyre, souvent réservé à la sphère domestique¹⁶, la pratique sociale de cet instrument indique une forte intégration sociale de l'individu au sein de la communauté. Trois phénomènes le confirment. Tout d'abord, l'ensemble des citoyens impliqués dans la vie collective connaît les rudiments de l'*aulos*. La distinction entre professionnels et amateurs est extrêmement restreinte voire inexistante¹⁷. Aristote souligne l'engagement artistique des gouvernants à travers la pratique de l'*aulos*. Cet engagement est propre à Sparte mais aussi à Athènes : « À Lacédémone, en effet, un chorège dirigea lui-même le chœur en jouant de l'*aulos*, et, à Athènes, cette mode fut si répandue que la majorité des hommes libres, pour ainsi dire, sut jouer de l'*aulos* : une preuve en est la plaque que Thrasippos fit ériger comme chorège pour Ephantides¹⁸ ».

De plus, la pratique de l'*aulos* est récurrente dans les célébrations collectives, banquets¹⁹ ou rites religieux. Les célébrations ou les processions incarnent des rites collectifs dont le but consiste à matérialiser et représenter l'unité du groupe²⁰. La place centrale qu'y occupe l'*aulos* témoigne du caractère holiste de la Cité antique, dont la communauté apparaît cimentée par la pratique de l'instrument à vent. L'utilisation de l'*aulos* correspond, d'ailleurs, à une spécificité hellénique distincte des traditions perses²¹. Les célèbres Panathénées²² par exemple, s'ouvraient toujours par l'*aulos*, en hommage à l'instrument inventé par leur protectrice et utilisé dans les représentations symboliques²³.

16. Martin West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 27.

17. *Ibid.*, p. 34.

18. Aristote, *Politique*, Livre VIII.

19. M. West, *op. cit.*, p. 24-25. J.-P. Vernant souligne toutefois que la fonction du banquet diffère dans les deux cités. À Sparte, il relève du *commun* (domaine public). Manger ensemble constitue un devoir relevant des activités civiques. À Athènes, le banquet renvoie au *propre* (domaine privé). Cf. J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 219.

20. Roger Bastide, *op. cit.*, p. 73.

21. M. West, *Ancient Greek Music*, *op. cit.*, p. 14-15.

22. Processions regroupant tous les membres de la Cité athénienne (nobles, artisans, cultivateurs) en l'honneur d'Athéna, les Panathénées avaient lieu tous les quatre ans. Elles incarnaient l'unité de l'Attique.

23. Voir William N. James, *A word or two on the flute*, London, Tony Bingham, [1826], 1982, p. 38.

Enfin, les principales étapes de la vie sociale, à savoir l'édification d'une Cité, sa protection et son extension s'accompagnent des mélodies de l'*aulos*. La construction d'une ville se fait au rythme scandé par l'instrument. Celui-ci procure l'énergie nécessaire à l'activité collective²⁴. Aristophane dans les *Acharniens*, fait dire à l'un de ses personnages : « Dans l'arsenal, on enfonce à grand bruit des chevilles, on fabrique des rames, on les attache avec des courroies, on n'entend que des sifflets le son des flûtes et des fifres qui animent les travailleurs²⁵ ». Activité suprême du citoyen grec²⁶, la guerre s'entreprend également au son de l'*aulos*²⁷. Les Spartiates considéraient l'instrument comme « la propédeutique de la guerre²⁸ ». La corrélation entre pratique de la flûte et Cité antique holiste apparaît ainsi avec acuité²⁹. Le rapport entre un instrument en particulier et l'activité guerrière rejoint une corrélation plus générale entre la musique et la guerre, qui trouve une expression éminente sous la plume de Thucydide. Se dégageant des interprétations platoniciennes accordant une importance primordiale à la possession et à la transe, l'historien antique fait dériver la marche au pas de l'élément musical : « la musique n'est pas destinée à inspirer les hommes dans la transe mais à leur permettre de marcher au pas et de rester en ordre serré. Sans musique, une ligne de bataille est exposée à se désorganiser au moment où elle s'avance pour la charge³⁰ ».

24. M. West, *op. cit.*, p. 29.

25. Cité par Ivo Supicic, *op. cit.*, p. 115.

26. Tout citoyen qui ne s'implique pas dans la protection de sa Cité ou dans la guerre entreprise est frappé d'atimie : il ne peut plus jouir de ses droits civiques.

27. Martin West, *op. cit.*, p. 29-30.

28. Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 390.

29. Ivo Supicic note que l'évolution du contexte politique extérieur d'une société donnée influence de façon décisive la nature de la création musicale. À Sparte, il fait rimer la fin de la guerre avec une nouvelle fonction de la musique : « ... les prescriptions lycurgiennes prévoyaient le recours à l'éducation musicale pour des motifs politiques; on les justifiait par les expériences faites à Crète où la pratique musicale aurait causé une remarquable dévotion aux dieux et fait des crétois un peuple respectueux des lois. La vie artistique de Sparte s'incarne dans des manifestations collectives qui sont des institutions d'État, les grandes fêtes religieuses. ... Après la seconde guerre messénienne (645-628), Sparte, débarrassée pour longtemps de ses ennemis extérieurs put donner asile à un art plus gracieux. Au milieu des changements politiques qui survinrent alors, l'orchestrique guerrière n'occupa plus autant les grands maîtres... Peu d'années après la fin de la guerre nous voyons fleurir à Sparte une musique chorale étrangère à la politique et à la pédagogie, brillant plutôt par la grâce que par la force, et concentrée presque entièrement dans les mains de la partie féminine de la population ». Ivo Supicic, *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 140-141.

30. Cité dans Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 247.

L'activité musicale en général, et la pratique de l'*aulos* en particulier, sont ainsi au cœur de la Cité. Comme le domaine de la guerre et de la politique, celui de l'art suppose la participation de tous dans l'œuvre commune³¹. Une telle participation revêt un caractère moral³², mais cette pratique va peu à peu évoluer. Les transformations dans l'art musical et dans la pratique de la flûte manifestent dès le 5^e siècle, une recomposition du rapport individu/communauté. Une individuation croissante marque l'esthétique et sa fonction.

Pratiques musicales et tendances à l'individuation

Consécutives à la guerre du Péloponnèse, la chute d'Athènes en 404 constitue le point de rupture dans l'histoire politique et artistique de la Grèce antique. Elle entraîne une évolution de la pratique musicale, anciennement marquée par le primat de la Cité sur l'individu. Un problème se pose alors : le citoyen doit-il nécessairement être musicien ? Auparavant, il se devait non seulement d'assister aux représentations et aux rites collectifs mais également de tenir un rôle à travers l'utilisation d'instruments de musique. Avec la chute d'Athènes, une séparation nette des tâches entre le citoyen et le musicien professionnel apparaît. Celui-ci est dorénavant le seul à pratiquer l'*aulos*. L'homme libre a la possibilité d'apprendre le chant et l'*aulos* dans son plus jeune âge (preuve d'une bonne éducation) mais lorsqu'il participe à la vie publique, notamment dans le cadre des cérémonies, le recours à ce type de compétences n'est plus requis³³. Cette professionnalisation de la musique³⁴ révèle ainsi la première entorse à la conception communautaire de la Cité antique. L'intégra-

31. Voir à ce propos Egon Wellesz (ed.), *The new Oxford History of music*, London, Oxford University Press, tome 1, 1969, p. 340.

32. « L'instruction musicale, que le citoyen reçoit dès son enfance, le rend capable de participer activement aux manifestations artistiques de la Cité. L'art des sons, appris comme un devoir, ne fait pas seulement partie de l'instruction artistique et littéraire mais de l'éducation morale ». Manuel Roland, *Histoire de la musique*, *op. cit.*, p. 377.

33. E. Wellesz, *op. cit.*, pp. 338-340.

34. M. West, *op. cit.*, p. 374. Deux catégories de professionnels se distinguent : ceux qui possèdent des talents particuliers reconnus comme tels (aulètes qui concourent lors de festivals ou de compétitions, ou encore musiciens qui composent pour des protecteurs – preuve d'une tendance vers une individuation des pratiques), ceux qui procurent un service routinier lors de funérailles, de cérémonies... Cette deuxième catégorie se compose d'esclaves la plupart d'origine étrangère. *Ibid.*, p. 35.

tion musicale du citoyen à l'organisation sociale n'est plus aussi systématique.

Un deuxième phénomène altère le holisme de la Cité : la place essentielle de l'*aulos* dans l'évolution morphologique de la tragédie. À l'origine, celle-ci est liée aux processions et aux sacrifices religieux donnés en l'honneur de Dionysos. L'étymologie du mot signifie chant du bouc déclamé à l'occasion du sacrifice offert au Dieu du vin. Elle n'est ainsi que « l'élargissement d'un rite³⁵ ». Ce rite exprime bien le caractère totalisant de la Cité. D'une part, il correspond à un concours organisé par et pour l'ensemble des citoyens. D'autre part, il ne se construit pas autour de l'unité psychologique des protagonistes mais autour des valeurs, attitudes et modes de pensée commandés par la Cité. Le mythe vu avec l'œil du citoyen est peut-être la meilleure définition de la tragédie³⁶. Jusqu'au 5^e siècle, l'application de l'*aulos* au sein de la tragédie répondait à des règles précises. La plus importante consistait à user de l'instrument uniquement comme accompagnateur du chœur pendant le dithyrambe, hymne à Dionysos. Il renforçait la texture musicale exprimée par ce dernier, lui-même renvoyant au tout collectif et non à des personnages en particulier. Après des transformations successives, la tragédie subit une restructuration générale. Deux tendances l'affectent en profondeur, selon Jacques Chailley : l'ascendance de la parole sur la musique et celle de l'acteur sur le chœur³⁷. Toutes deux traduisent, finalement, un même et unique mouvement de plus grande envergure, de la communauté vers l'individu³⁸.

35. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1994, p. 12.

36. Jean-Pierre Vernant, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie » in Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La découverte, 1986, pp. 25-28.

37. Jacqueline de Romilly remarque l'intérêt grandissant pour le personnage au détriment du chœur. Il se traduit par une chute numérique dans le nombre de vers consacrés à celui-ci. Eschyle réserve ainsi, dans les *Choéphores*, plus du tiers des vers au chœur alors que, traitant du même sujet, Sophocle n'en attribue que moins d'un sixième dans son *Electre*, Euripide également. Cf. Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 30. La déflagration du rôle joué par le chœur se manifeste également par la disparition du chant final qui caractérise l'antique tragédie. Le chœur ne bénéficie plus du point d'orgue puisqu'à son chant, se substitue une sorte de récitatif très court fait de quelques phrases. Cf. Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, Garnier, 1893, p. 497.

38. Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, *op. cit.*, p. 18. Cette conclusion fait écho à Weber car celui-ci démontre que la pratique musicale passe d'un usage magique et thérapeutique d'ordre collectif à une utilisation purement technique. Max Weber, *Sociologie de la musique...*, *op. cit.*, p. 80-81.

La pratique de l'*aulos* s'inscrit dans le prolongement de ces recompositions morphologiques. De moins en moins associé exclusivement à l'accompagnement du chœur, l'*aulos* s'utilise aussi et surtout lors de la monodie. Inventée par Euripide³⁹, elle se définit comme une « mélodie développée, dont la continuité n'est que rarement interrompue par les paroles d'un autre acteur⁴⁰ ». La monodie correspond à une lamentation du protagoniste que vient soutenir l'instrument. « Pourquoi est-il plus agréable d'entendre une monodie avec accompagnement de la flûte qu'avec accompagnement de la lyre ? » se demande Aristophane. « C'est que la flûte, dont les sons proviennent d'un souffle, s'associe mieux au chant à cause de sa similitude avec lui, tandis que les sons de la lyre se mêlent moins bien à la voix humaine⁴¹ ». Mais au-delà de cet argument technique, c'est bien l'étroite correspondance symbolique entre ce qu'incarne la flûte et la substance de la monodie qui explique le recours à l'*aulos* comme accompagnement du soliste. L'*aulos* vient renforcer le pathétique de la monodie, elle-même reflétant l'importance croissante accordée à l'individu de la part des auteurs tragiques⁴².

Cette individuation au sein de la tragédie doit, néanmoins, être relativisée dans le sens où le héros est toujours agi par la transcendance. L'individu commence à prendre conscience de lui-même. Il reconnaît une part de responsabilité personnelle dans son malheur mais il n'en est toujours pas la cause productrice. Il ne devient pas un agent totalement libre. La conception religieuse prévaut encore sur la conception personnelle de la faute et des actions. À titre d'illustration, l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ne peut pas être interprété comme l'émergence de l'individu libre, conscient de son inceste. L'analyse freudienne faisant d'*Œdipe* la base de l'individualité moderne constitue à la fois une entorse au texte et à la pensée sociale de l'époque. *Œdipe* choisit Jocaste comme épouse non par inclination personnelle, mais « parce qu'elle lui a été donnée sans qu'il la demande, ce

39. Euripide est le premier auteur à avoir accordé une importance capitale au chant solo exprimant la poésie lyrique et les sentiments des personnages. Paul Decharme, *op. cit.*, p. 518-519.

40. *Ibid.*, p. 522.

41. *Ibid.*, p. 536.

42. Sur le plan symbolique, l'*aulos* s'oppose à la lyre. Celle-ci renvoie à l'attribut du logos (Apollon n'est-il pas excellent joueur de lyre ?) alors que celui-là relève du passionnel et du sentiment. Ce qui explique les critiques sévères de Platon à l'encontre des instruments à vent en général (*Les Lois*, 653c-660c). Sur l'origine symbolique des flûtes, Ernst Bloch, *Le principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976, p. 175.

pouvoir royal qu'il a gagné en devinant l'énigme du Sphinx ». Il trouve ainsi le bonheur dans le lit maternel car il ne considère pas Jocaste comme sa mère. De plus, Sophocle présente l'union non pas comme celle d'une mère et de son fils mais d'un homme et d'une femme⁴³.

Cette remarque sur la représentation de l'individu au sein de la tragédie éclaire une transformation parallèle dans l'usage de l'*aulos* : la performance technique du virtuose se substitue ainsi à la fonction d'accompagnateur du chœur⁴⁴, certains monuments, publics ou privés étant d'ailleurs érigés à la gloire des aulètes talentueux⁴⁵. Cette reconnaissance, néanmoins, ne doit pas cacher une forme de dévalorisation. En effet, la professionnalisation de la musique, manifestant une division sociale dans la répartition du travail, s'accompagne d'une forme de dédain : « on admire certes les virtuoses professionnels pour leur talent et on n'hésitera pas à payer leurs services d'un bon prix, mais en même temps on les dédaigne : ils n'appartiennent pas au milieu mondain où se recrutent les gens cultivés ; le caractère mercantile de leur activité suffit à les disqualifier : ce sont des gens de métier. Ce dédain ... ne cessera de s'affirmer, de plus en plus nettement, à mesure qu'on avance dans la période hellénistique et romaine. Quand la malignité alexandrine affublera Ptolémée XI (80-51 av. J.-C.) du surnom d'aulète, ce ne sera pas pour lui faire un titre d'honneur : le mot avait quelque résonance du genre saltimbanque⁴⁶ ».

Deux séries de conclusions peuvent être tirées de l'analyse des pratiques de la flûte et de l'*aulos* dans la Cité grecque. Sur le plan de l'objet tout d'abord, les pratiques sociales de l'instrument reflètent l'ordre de la cité, sa dimension holiste et le lien ténu entre art et participation citoyenne. Ainsi, l'implication du citoyen dans le cadre des activités publiques s'accompagne d'une forte intégration de l'individu au plan artistique. L'utilisation de la flûte et de l'*aulos* reflète cette unité dans les banquets, les cérémonies ou la guerre. Nous par-

43. Jean-Pierre Vernant, « Œdipe sans complexe » in Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 95-96.

44. Le jeu en solo de l'*aulos* n'est pas nouveau dans l'art grec puisqu'en 586, l'aulétypie fut introduite dans les jeux pythiques de Delphes. Par contre, l'inédit réside dans l'utilisation de ce jeu au sein même d'une forme esthétique censée refléter les contraintes du collectif ou de la destinée sur le groupe, à savoir la tragédie.

45. M. West, op. cit., p. 35.

46. Ivo Supicic, *Musique et société...*, op. cit., p. 93.

tageons ainsi la vision de Lewis Mumford, selon laquelle « autant que celui des affaires publiques et de la justice, le domaine des activités artistiques était de la compétence du citoyen... Tout un peuple participait directement à ces activités artistiques comme plus tard aux représentations des mystères du Moyen-Age. On estime qu'au moins deux mille habitants d'Athènes devaient apprendre les rôles ou travailler les partitions musicales et les figures de ballet des chœurs dramatiques ou lyriques : exercice intellectuel et expérience esthétique de premier ordre ; et une partie appréciable des auditoires devait ainsi se composer de spectateurs avertis, ayant eux-mêmes joué ou fait partie des jurys de sélection⁴⁷ ». Mais ces éléments révélant la relation étroite entre pratiques artistiques et participation citoyenne, sont plus ou moins saillants selon le contexte historique. Ainsi, à partir du 5^e siècle, une individuation croissante se manifeste dans différents phénomènes : un recours croissant à des techniciens de la musique de par l'évolution de la tragédie, une forme de désengagement des citoyens quant à la pratique de l'instrument (les citoyens se désintéressent de la pratique musicale et la position du musicien devient l'objet de dédain bien que la virtuosité soit tout de même admirée), l'apparition d'une frontière entre professionnalisation et amateurisme, l'utilisation de l'*aulos* pour des commandes particulières et pas seulement publiques. Ce processus individualisant demeure cependant limité. Le cas de la tragédie grecque permet de souligner l'importance croissante de l'individu et de son pathos ainsi que la place majeure de l'*aulos*, mais le personnage est toujours pris dans les mailles des Dieux : il ne possède pas de véritable autonomie. Il n'agit pas selon un principe de volonté tel que les Modernes peuvent l'envisager à partir du *cogito* de Descartes. Malgré ces bémols, on peut soutenir l'idée selon laquelle le concept d'individu ne date pas du christianisme, comme le signale Louis Dumont lorsqu'il étudie la genèse de la modernité⁴⁸. Il ne faut pas attendre un « individu *hors du monde* » dans une perspective chrétienne pour voir émerger un processus d'individuation.

Plus largement, l'analyse permet de relativiser trois conceptions : la rupture totale que constitue la modernité en philoso-

47. Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, trad. de l'amér. Guy et Gérard Durand Paris, Le Seuil, 1994, p. 218.

48. Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Le Seuil, 1983, notamment le premier chapitre.

phie⁴⁹ comme en sociologie⁵⁰ à partir de la Renaissance et plus largement du 19^e siècle ; la différence irréductible entre fonctionnement holiste de la Cité antique et celui, individualiste, des sociétés modernes ; l'unification des pratiques artistiques et citoyennes pour l'ensemble de la période hellénique. Ces raisonnements font fi des variations historiques et des différentes traductions empiriques. Un regard sociologique sur l'histoire et les pratiques artistiques explore des pistes plus nuancées, et livre une nouvelle appréhension de la citoyenneté dans la Cité grecque. ♦

Maître de conférences en Science politique à l'Université Jean Moulin Lyon 3, Frédéric Ramel est spécialiste de philosophie et de sociologie des relations internationales. Il a publié récemment « Quand Gulliver désigne l'ennemi irakien... Réflexions sur la stabilisation et l'homogénéisation du système international contemporain au prisme des images » (*Études internationales*, XXXIV, 4, décembre 2003) et « Diplomatie de catalyse et création normative : le rôle des ONG dans l'émergence de la Cour pénale internationale (*Annuaire Français de Relations Internationales*, 2004). Il assure au sein de la Formation continue de son Université un cycle de conférences intitulé « Musique, Histoire et politique ».

RÉSUMÉ

Quand le citoyen était musicien

Une constante de la pensée politique consiste à définir la Cité antique démocratique comme une société holiste qui impose la participation politique. L'article montre, avec une méthode empruntée à la sociologie musicale, que si certaines pratiques musicales (la flûte et l'*aulos*) reflètent bien l'implication du citoyen dans les affaires publiques, à partir du 5^e siècle, une rupture apparaît. Elle se caractérise par le recours croissant à des techniciens de la musique dans la tragédie, une forme de désengagement des citoyens quant à la pratique de l'instrument, l'apparition d'une frontière entre professionnalisation et amateurisme, et l'utilisation de l'*aulos* pour des commandes particulières et non seulement publiques. À partir du lien ténu entre citoyenneté et pratique musicale, on montre alors l'émergence d'une

49. Voir Alain Touraine, « La formation du sujet » in *Penser le sujet. Colloque de Cerisy*, Paris, Fayard, 1995, p. 29.

50. Robert Nisbet, *La tradition sociologique*, trad. de l'amér. par Martine Azuelos, Paris, PUF, 1984, p. 63.

individuation partielle, qui sans aboutir à la constitution d'un Moi moderne favorise l'expression d'une certaine individualité.

When Citizens were Musicians

Ancient democratic City is defined in political thought as a holist society which prescribes political participation. Based on a musical sociology method, this paper intends to show that several music practices in Athens and Sparta, like aulos or flute, illustrate this participative ethos, with a breaking point in the 5th century B.C. From then on, the growing use of musical specialists in tragedy, a widening discrepancy between professionals and amateurs, and the development of domestic uses of the flute evidence a form of individuation, albeit partial. If these processes do not account for the constitution of the modern self, they do express the fledgling traits of an individual identity well before christianity.