



## Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct?

Emmanuèle Caire

► **To cite this version:**

Emmanuèle Caire. Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct?. Pallas. Revue d'études antiques, Presses universitaires du Mirail, 2015, 98, pp.57 - 72. <10.4000/pallas.2650>. <halshs-01389670>

**HAL Id: halshs-01389670**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01389670>**

Submitted on 28 Oct 2016

**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.

## Jouer de l'*aulos* à Athènes était-il politiquement correct ?

Emmanuèle CAIRE  
Aix-Marseille Université

Au début de la *Vie d'Alcibiade*, Plutarque rapporte quelques traits relatifs à l'enfance de son personnage, au nombre desquels l'anecdote suivante :

Ἐπεὶ δ' εἰς τὸ μανθάνειν ἦκε, τοῖς μὲν ἄλλοις ὑπήκουε διδασκάλοις ἐπεικῶς, τὸ δ' αὐλεῖν ἐφευγεν ὡς ἀγεννὲς καὶ ἀνελεύθερον. Πλήκτρον μὲν γὰρ καὶ λύρας χρῆσιν οὐδὲν οὔτε σχήματος οὔτε μορφῆς ἐλευθέρῳ πρεπούσης διαφθεῖρειν, αὐλοὺς δὲ φυσῶντος ἀνθρώπου στόματι καὶ τοὺς συνήβεις ἂν πάνυ μόλις διαγῶναι τὸ πρόσωπον. Ἔτι δὲ τὴν μὲν λύραν τῷ χρωμένῳ συμφθέγγεσθαι καὶ συνάδειν, τὸν δ' αὐλὸν ἐπιστοιμίζειν καὶ ἀποφράττειν ἕκαστον, τὴν τε φωνὴν καὶ τὸν λόγον ἀφαιρούμενον. « Αὐλείτωσαν οὖν » ἔφη « Θηβαίων παῖδες, διαλέγεσθαι γὰρ οὐκ ἴσασιν· ἡμῖν δὲ τοῖς Ἀθηναίοις, ὡς οἱ πατέρες λέγουσιν, ἀρχηγέτις Ἀθηνᾶ καὶ πατρώος Ἀπόλλων ἐστίν, ὧν ἡ μὲν ἔρριψε τὸν αὐλόν, ὁ δὲ καὶ τὸν αὐλητὴν ἐξέδειρε. » Τοιαῦτα παίζων ἅμα καὶ σπουδάζων ὁ Ἀλκιβιάδης αὐτὸν τε τοῦ μαθήματος ἀπέστησε καὶ τοὺς ἄλλους. Ταχὺ γὰρ διήλθε λόγος εἰς τοὺς παῖδας, ὡς εὖ ποιῶν ὁ Ἀλκιβιάδης βδελύττοτο τὴν αὐλητικὴν καὶ χλευάζει τοὺς μανθάνοντας. Ὅθεν ἐξέπεσε κοιμῆ τῶν ἐλευθερίων διατριβῶν καὶ προσηλακίσθη παντάπασιν ὁ αὐλός. (Plutarque *Alcibiade* 2-5-7)

« Lorsqu'il fut en âge d'apprendre, il écoutait généralement bien ses maîtres, mais refusait de jouer de l'*aulos*<sup>1</sup>, considérant que c'était vil et indigne d'un homme libre. L'usage du plectre et de la lyre, selon lui, ne gâtait en rien la figure et l'aspect physique qui conviennent à un homme libre, tandis que ses proches eux-mêmes reconnaissent vraiment difficilement le visage d'un homme qui souffle avec sa bouche dans un *aulos*. De plus, quand on se sert d'une lyre, on peut en même temps faire entendre sa voix et chanter, alors que l'*aulos* occupe et obstrue la bouche, enlevant ainsi la voix et la parole. « Que les enfants des Thébains jouent donc de l'*aulos* », disait-il, « eux qui ne savent pas entretenir une conversation ! Mais nous, les Athéniens, à ce que disent nos pères, nous avons Athéna comme archéète, et Apollon comme ancêtre : des deux, l'une a jeté l'*aulos* et l'autre a écorché l'aulete ! ». Avec ces propos mi-badins, mi-sérieux, Alcibiade se détourna de l'étude de l'*aulos* et en détourna également ses camarades. En effet, le bruit courut chez les enfants

---

1 L'impropriété de la traduction usuelle du terme *aulos* par « flûte » a été depuis longtemps relevée. À Athènes, l'instrument dont il s'agit est plus précisément le *diaulos*, qui peut être désigné soit par le pluriel *αυλοί*, soit, plus fréquemment, par le singulier générique *αυλός*. Faute d'un équivalent satisfaisant en français, nous avons fait le choix de la translittération du terme grec au singulier, sans distinguer les cas où le grec emploie le pluriel, ni ceux où le terme au singulier est employé de manière générique. La translittération *auloi* a été réservée aux cas où il s'agit d'une pluralité d'instruments.

qu'Alcibiade avait raison de détester l'art de l'*aulos* et de se moquer de ceux qui l'étudiaient. C'est à partir de là que l'*aulos* fut entièrement exclu des occupations libérales et complètement déconsidéré. »

L'anecdote est censée illustrer les traits dominants du caractère d'Alcibiade, son désir de vaincre et de primer<sup>2</sup>. En l'occurrence, elle souligne surtout son peu de respect pour la tradition et l'autorité quelle qu'elle soit, ainsi que sa précoce influence sur ses contemporains et, accessoirement, le souci assez superficiel qu'il avait déjà de son apparence physique (fig. 1).

On peut toutefois se demander quel crédit il faut accorder à la conclusion du passage. L'aulétique fut-elle vraiment l'objet d'un discrédit général à Athènes ? Dans l'affirmative, faut-il attribuer ce discrédit à un caprice d'enfant ? À moins que les propos prêtés au jeune Alcibiade ne soient le reflet d'un débat plus large, dont les enjeux peuvent être plus profonds que des considérations esthétiques et dont les effets dépassent la versatilité des effets de mode.

### 1. Vivre au son des *auloi*

Il importe, pour mieux cerner la portée de l'anecdote rapportée par Plutarque, de rappeler tout d'abord l'omniprésence de l'*aulos*, en Grèce de manière générale et à Athènes en particulier, dans tous les contextes de la vie civique et de la vie privée, comme en témoignent les documents textuels et iconographiques. La céramique met fréquemment en scène des aulètes accompagnant les cérémonies religieuses, les scènes de sacrifice, les processions de mariage, tout comme les grands concours et festivals civiques. Elle illustre abondamment par ailleurs la présence de l'*aulos* au banquet, que l'instrument soit aux mains d'un personnel spécifique, masculin ou féminin, représenté debout aux côtés de convives, ou aux mains des convives eux-mêmes, allongés sur des lits de banquets. C'est également au son des *auloi* que s'exercent un certain nombre d'activités collectives, constructions navales, élévation de murailles par exemple, comme en témoigne Pausanias à propos de la construction de Messène<sup>3</sup>. De même, l'*aulos* imprime le rythme des marches militaires ou celui de la rame quand il s'agit de faire avancer les trières. Il est ainsi associé à nombre d'activités où la répétition d'un même geste, accompli simultanément par un grand nombre de participants, justifie de marquer la mesure tout en produisant un effet d'entraînement collectif.

En ce qui concerne plus particulièrement Alcibiade, divers témoignages semblent indiquer que son rejet de l'*aulos*, dans sa vie privée comme dans sa vie publique, ne fut pas si radical que le suggère Plutarque. Il n'hésitait pas à recourir, tout comme les autres Athéniens de son temps, au service de joueuses *d'aulos* dans le cadre symposiaque. En témoigne ce passage du *Banquet*

2 Plutarque, *Alc.* 2.1 : φύσει δὲ πολλῶν ὄντων καὶ μεγάλων ἐν αὐτῷ τὸ φιλόνηκον ἰσχυρότατον ἦν καὶ τὸ φιλόπρωτον, ὡς δὴλόν ἐστι τοῖς παιδικοῖς ἀπομνημονεύμασιν. « De toutes les passions qu'il avait en lui, naturellement nombreuses et puissantes, la plus forte était son désir de vaincre et d'être le premier, comme le montrent les anecdotes que l'on rapporte sur son enfance. »

3 Pausanias, 4.27 : ταῖς δὲ ἐφεξῆς τοῦ τείχους τὸν περιβόλον ἤγειρον καὶ ἐντὸς οἰκίας καὶ τὰ ἱερά ἐποιοῦντο. Εἰργάζοντο δὲ καὶ ὑπὸ μουσικῆς ἄλλης μὲν οὐδεμίας, αὐλῶν δὲ Βοιωτίων καὶ Ἀργείων· τὰ τε Σακάδα καὶ Προνόμου μέλη τότε δὴ προήχθη μάλιστα ἐς ἄμιλλαν. « Les jours suivants, ils construisirent l'enceinte du rempart et, à l'intérieur, ils édifièrent les maisons et les temples. Ils travaillaient au son de la seule musique des *auloi* béotiens et argiens : les airs de Sacadas et de Pronomos furent ce jour-là particulièrement mis en concurrence. »

de Platon, où l'on voit Alcibiade, à l'occasion d'une savoureuse scène de *kômos*, arriver chez Agathon, appuyé sur l'épaule d'une joueuse d'*aulos*<sup>4</sup>. Un peu plus loin dans ce même dialogue, lorsqu'Alcibiade s'adresse à Socrate, il tient, sur l'*aulos* en général et sur Marsyas, l'aulète écorché par Apollon, en particulier, des propos beaucoup plus nuancés que ce que pouvait laisser supposer l'anecdote racontée par Plutarque<sup>5</sup>. Ce même Plutarque, d'ailleurs, rapporte (avec quelques réserves il est vrai) une affirmation de Douris de Samos selon lequel, en 407 pour son retour triomphal à Athènes à la tête de la flotte, l'ancien exilé avait recruté comme joueur d'*aulos* chargé de rythmer les gestes des rameurs, non pas le premier venu, mais une véritable star en la personne de Chrysogonos, vainqueur aux jeux Pythiques<sup>6</sup>. Certes le trait est destiné à illustrer la munificence d'Alcibiade, et si Douris l'a retenu, c'est justement pour souligner le caractère exceptionnel que revêtait ce choix dans un tel contexte. Mais cela indique aussi que la qualité de l'*aulète* pouvait être appréciée par les Athéniens au même titre que celle des autres équipements du navire, et qu'Alcibiade le savait. Il apparaît ainsi que vers la fin du V<sup>e</sup> siècle, les *aulètes* atteignaient parfois une réelle célébrité quand ils avaient su démontrer leur talent, et que l'Athénien moyen était bien conscient des différences de valeur entre les exécutants, dans un corps de professionnels où pouvait prendre place toute une hiérarchie allant de la plus modeste joueuse d'*aulos* recrutée pour un banquet au virtuose couronné dans des concours panhelléniques.

Toutefois, ces différents témoignages illustrent surtout le goût des auditeurs. Qu'en est-il lorsqu'il s'agit de la pratique instrumentale ? Les deux modalités, audition et pratique, vont-elles de pair ? Sont-elles également appréciées ou dénigrées ? Ou faut-il les distinguer pour mesurer la réalité de l'engouement ou du rejet de l'*aulos* ?

## 2. La pratique de l'*aulos* en débat

Un passage d'Athénée permet de reconsidérer dans cette perspective l'anecdote plutarquienne :

Ἐμελεν δὲ τοῖς πάλοι πᾶσιν Ἑλλησι μουσικῆς· διόπερ καὶ ἡ αὐλητικὴ περισπούδαστος ἦν. Χαμαιλέων γοῦν ὁ Ἡρακλεώτης ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Προτρεπτικῷ Λακεδαιμονίου φησὶ καὶ Θηβαίους πάντας αὐλεῖν μανθάνειν Ἡρακλεώτας τε τοὺς ἐν τῷ Πόντῳ καθ' ἑαυτὸν ἔτι Ἀθηναίων τε τοὺς ἐπιφανεστάτους, Καλλίαν τε τὸν Ἰππονίκου καὶ Κριτίαν τὸν Καλλιᾶσχρου. Δοῦρις δ' ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους Ἀλκιβιάδην φησὶ μαθεῖν τὴν αὐλητικὴν οὐ παρὰ τοῦ τυχόντος, ἀλλὰ Προνόμου τοῦ μεγίστην ἐσχηκότος δόξαν. Ἀριστόξενος δὲ καὶ Ἐπαμινώνδαν τὸν Θηβαῖον αὐλεῖν μαθεῖν παρὰ Ὀλυμπιόδωρῳ καὶ Ὀρθαγόρῳ. Καὶ τῶν Πυθαγορικῶν δὲ πολλοὶ τὴν αὐλητικὴν ἤσκησαν, ὡς Εὐφράνωρ

4 Platon, *Symp.* 212 d-e.

5 Platon, *Symp.* 215b-d. Comparant Socrate à Marsyas, Alcibiade affirme que le premier est supérieur au second par sa capacité à charmer les auditeurs avec sa bouche, sans avoir besoin de recourir à un instrument. Ainsi, si Socrate est un aulète plus étonnant encore que Marsyas (πολύ γε θαυμασιώτερος ἐκείνου), ce dernier, auquel Alcibiade attribue la paternité des mélodies attribuées à Olympos, a cependant su composer des airs qui « exécutés par l'*aulos*, que ce soit par un bon joueur, ou une misérable joueuse, sont les seuls à mettre en état de possession... parce qu'ils sont divins » (τὰ οὖν ἐκείνου ἐάντε ἀγαθὸς αὐλητῆς αὐλῆ ἐάντε φαύλη αὐλητρίς, μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ [...] διὰ τὸ θεῖα εἶναι).

6 Plutarque, *Alc.* 32.2.

τε καὶ Ἀρχύτας Φιλόλαός τε ἄλλοι τε οὐκ ὀλίγοι. Ὁ δ' Εὐφράνωρ καὶ σύγγραμμα περὶ αὐλῶν κατέλιπεν ὁμοίως δὲ καὶ ὁ Ἀρχύτας. (Athénée, *Deipnosophistes* IV 184d)

« Tous les Grecs d'autrefois s'intéressaient à la musique. C'est la raison pour laquelle la pratique de l'*aulos* faisait l'objet d'un grand engouement. Par exemple, Chaméléon d'Héraclée, dans son *Protreptique*, écrit que tous les Lacédémoniens et les Thébains apprennent à jouer de l'*aulos*, ainsi que les habitants d'Héraclée à son époque encore, et les plus en vue des Athéniens : Callias, fils d'Hipponicos et Critias, fils de Callaischros. Douris, lui, dans son ouvrage sur Euripide et Sophocle, affirme qu'Alcibiade étudia l'art de l'*aulos*, non pas auprès du premier venu mais auprès de Pronomos qui jouissait d'une réputation considérable. Aristoxène affirme qu'Épaminondas de Thèbes apprit à jouer de l'*aulos* auprès d'Olympiodore et d'Orthogoras. Par ailleurs, beaucoup des Pythagoriciens pratiquèrent l'art de l'*aulos*, tels Euphranôr, Archytas, Philolaos et d'autres en nombre significatif. Euphranôr a aussi laissé des écrits sur l'*aulos*, ainsi qu'Archytas. »

Il s'agit bien, cette fois, de rendre compte du goût des Grecs en général et des Athéniens en particulier pour l'aulétique, sous l'angle de la pratique personnelle. Les sources que cite Athénée paraissent converger pour établir l'extension spatiale et chronologique de l'aulétique comme objet d'étude, tout particulièrement chez les élites, avec une tradition qui s'étend du dernier tiers du v<sup>e</sup> siècle à leur propre époque, c'est-à-dire jusqu'au début du III<sup>e</sup> siècle, et qui concerne de nombreuses cités, dont Athènes. Le témoignage de Douris de Samos est particulièrement intéressant : selon lui, le jeune Alcibiade étudia bien l'art de l'*aulos* et, qui plus est, eut un maître des plus prestigieux. Douris, historien, auteur de traités sur la tragédie, se prétendait descendant d'Alcibiade<sup>7</sup> : or il semble avoir voulu à plusieurs reprises montrer en ce dernier un bon connaisseur en matière d'aulétique, ce qui irait à l'encontre de l'anecdote rapportée par Plutarque. Toutefois ce dernier met fréquemment en doute la crédibilité de Douris<sup>8</sup> et, de façon plus générale, on peut remarquer que le montage de citations opéré par Athénée (dans un passage où un personnage veut donner ses lettres de noblesse à la mode de l'*aulos* et plus particulièrement du *monaule* chez les Alexandrins) utilise comme sources des théoriciens de la musique, de tradition soit pythagoricienne (Euphranôr, Archytas) soit péripatéticienne (Chaméléon, Douris, Aristoxène). Il est probable que ces différents témoignages s'inscrivaient précisément au cœur de discussions et de débats concernant aussi bien les vertus comparées des instruments à vents et des instruments à cordes, que l'évolution de la musique et sa fonction éducative. En ce qui concerne les « Pythagoriciens », il serait facile d'opposer à l'assertion selon laquelle beaucoup d'entre eux pratiquèrent l'art de l'*aulos*, l'assertion d'Aristide Quintilien, selon laquelle Pythagore jugeait l'*aulos* vulgaire et *hubristikos* et conseillait à ses disciples de se « rincer l'ouïe » après avoir entendu son souffle en purifiant par les sons de la lyre les élans irraisonnés de l'âme qu'il provoquait<sup>9</sup>. Mais cette affirmation, qui porte la marque du néo-pythagorisme, reflète elle aussi des débats ultérieurs au v<sup>e</sup> siècle. En revanche, un fragment conservé de Critias qui, selon Chaméléon d'Héraclée, avait étudié l'aulétique de même que les « plus en vue des Athéniens », fait l'éloge d'Anacréon qualifié d'« adversaire des *auloi*, ami du barbiton » (*αὐλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάρβιτον*)<sup>10</sup>. Cette expression laisse supposer que l'opposition entre l'*aulos* et les

7 Plutarque, *Alc.* 32.2.

8 Plutarque, *Per.* 28 ; *Alc.* 32 ; *Dém.* 19.

9 Aristide Quintilien, 2.19.

10 Critias, *fr.* B1 (88 DK).

instruments à cordes faisait bien l'objet d'un débat au V<sup>e</sup> siècle, quelle qu'ait été par ailleurs la position de Critias lui-même dans ce débat.

### 3. Marsyas l'aulète, entre Athéna et Apollon

Pour dépasser ces apparentes contradictions, il faut maintenant revenir au texte de Plutarque. Celui-ci fait état d'une rupture dans la tradition éducative athénienne, rupture qu'il impute à un caprice du jeune Alcibiade, soucieux de son apparence physique. Toutefois, on peut relever dans les propos prêtés à l'enfant l'allusion appuyée à Marsyas et au double développement de son mythe : la tradition selon laquelle il ramassa et fit son instrument de prédilection de l'*aulos* inventé et rejeté par Athéna, et celle selon laquelle il osa provoquer Apollon à une compétition musicale, au terme de laquelle le dieu et sa lyre furent déclarés vainqueurs, tandis que Marsyas était écorché. Or, cette allusion trouve un écho dans la comparaison, beaucoup plus positive<sup>11</sup>, entre Socrate et Marsyas que fait Alcibiade adulte dans le *Banquet* de Platon. Cet écho n'est certainement pas le fait du hasard. Que le discours du jeune Alcibiade, tel que le rapporte Plutarque, soit véridique ou apocryphe, il est douteux que la paternité tout comme la conséquence de cette argumentation, qui renvoie au mythe de Marsyas comme à des faits connus de tous, soit attribuable au seul Alcibiade, fût-il le personnage charismatique et lanceur de modes que se plaisent à décrire les textes contemporains ou postérieurs.

Dans un autre passage des *Deipnosophistes* d'Athénée, au début du livre XIV, les convives abordent la question de la valeur de l'*aulos* et évoquent eux aussi le mythe d'Athéna et de Marsyas.

Περὶ μὲν γὰρ αὐλῶν ὁ μὲν τις ἔφη τὸν Μελανιππίδην καλῶς ἐν τῷ Μαρσύᾳ διασύροντα τὴν αὐλητικὴν εἰρηκέναι περὶ τῆς Ἀθηνᾶς· ἡ μὲν Ἀθῆνα τῶργαν ἔρριψέν θ' ἱερᾶς ἀπὸ χειρὸς εἰπέ τ' ἔρρετ' αἰσχεα, σώματι λύμα, ἐμὲ δ' ἐγὼ κακότετα δίδωμι. Πρὸς δὲ ἀντιλέγων ἄλλος ἔφη· ἄλλ' ὁ γε Σελινούντιος Τελέστης τῷ Μελανιππίδῃ ἀντικοροσόμενος ἐν Ἀργοῖ ἔφη — ὁ δὲ λόγος ἐστὶ περὶ τῆς Ἀθηνᾶς· ὃν σοφὸν σοφὰν λαβοῦσαν οὐκ ἐπέλπομαι νόω δρυμοῖς ὀρείοις ὄργανον διὰν Ἀθῆναν δυσόφθαλμον αἰσχος ἐκφοβηθεῖσαν αἰθῆς ἐκ χειρῶν βαλεῖν, νυμφαγενεῖ χειροκτύπῳ φηρὶ Μαρσύᾳ κλέος. (Athénée, *Deipnosophistes* XIV 616 e-f)

« En ce qui concerne les *auloi*, l'un des convives dit que Mélanippide, tournant joliment en ridicule l'art de l'*aulos* dans son *Marsyas*, a dit d'Athéna : « Athéna jeta de sa sainte main l'instrument et prononça ces mots : "loin de moi, chose honteuse, affront pour mon apparence, Quoi, moi, m'adonner à cette vilénie !" ». Mais un autre convive lui objecta : « Oui, mais Téléste de Sélinonte va à l'encontre de Mélanippe dans son *Argo* quand il dit (le passage porte sur Athéna) "Je ne peux croire en mon cœur que la divine Athéna, elle l'ingénieuse, ayant reçu cet ingénieux instrument des chénaies des montagnes l'ait rejeté de ses mains par crainte d'un aspect disgracieux, pour qu'il fasse la gloire du bestial Marsyas, fils d'une Nymphé, qui la fait résonner de ses mains." »

Une nouvelle fois, en l'absence du contexte d'où proviennent les citations attribuées à Mélanippide et à Téléste, on ne peut affirmer que celles-ci, tirées de dithyrambes, reflétaient un jugement personnel de leurs auteurs sur l'*aulos*. Mais elles témoignent en tout cas que, dès la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, le personnage de Marsyas était utilisé pour mettre en scène le débat sur la valeur de l'*aulos*, au point d'être le personnage titre d'un dithyrambe. Dès les années 460, le célèbre groupe statuaire de Myron offrait aux regards sur l'Acropole une représentation

11 Voir *supra*, note 4.

du mythe de l'invention de l'*aulos* (fig. 2)<sup>12</sup>. Dans les dernières décennies du v<sup>e</sup> siècle, aux représentations de ce thème dans la céramique s'ajoute celle de l'*agôn* entre Marsyas et Apollon<sup>13</sup> et, par la suite, le motif iconographique du satyre Marsyas jouant de l'*aulos* connaît un succès croissant<sup>14</sup>. Lorsque dans la *République* de Platon est abordée la question de la place qui doit être accordée à la musique dans l'éducation et de celle des instruments qui seront admis dans la cité, Socrate s'inscrit dans la tradition qui place « Apollon et les instruments d'Apollon devant Marsyas et ses instruments », faisant ainsi allusion à la seconde partie du mythe.

– Τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα πολυχόρδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν.

– Οὐ φαινόμεθα.

– Τί δέ; αὐλοποιούς ἢ αὐλητὰς παραδέξῃ εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχορδοτάτον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα;

– Δῆλα δὴ, ἢ δ' ὅς.

– Λύρα δὴ σοι, ἦν δ' ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται κατὰ πόλιν χρήσιμα· καὶ αὐτὰ κατ' ἀγροῦς τοῖς νομεῦσι σύριγγ' ἂν τις εἴη.

– Ὡς γοῦν, ἔφη, ὁ λόγος ἡμῖν σημαίνει.

– Οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, καινὸν ποιούμεν, ὧ φίλε, κρίνοντες τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσύου τε καὶ τῶν ἐκείνου ὀργάνων. (Platon, *République* II 399c-e)

« – Donc, nous n'accueillerons pas de fabricants de harpes triangulaires, ni de pectides, ni d'aucun de tous ces instruments à cordes multiples et à harmonies multiples.

– Non, de toute évidence !

– Mais quoi ? Les fabricants d'*auloi* et les joueurs d'*aulos*, les admettras-tu dans la cité ? N'est-ce pas là l'instrument qui possède le plus de cordes, et ces instruments mêmes qui possèdent toutes les harmonies, ne sont-ils pas, par hasard, des imitations de l'*aulos* ?

– Si, c'est clair.

– Il te reste donc la lyre, dis-je, et la cithare, comme instruments à utiliser dans la cité. Par ailleurs, à la campagne il pourrait y avoir la syrinx pour les bergers.

– C'est du moins le sens que prend notre propos.

– Nous ne faisons en tout cas rien de nouveau, mon ami, dis-je, en plaçant Apollon et les instruments d'Apollon devant Marsyas et ses instruments. »

Les raisons du rejet de l'*aulos* dans le texte de Platon peuvent paraître surprenantes, puisqu'il est écarté à côté d'une série d'instruments à cordes, et condamné paradoxalement comme l'instrument polychordique et polyharmonique par excellence. Sans aborder plus avant la question complexe des théories platoniciennes sur les rapports de l'harmonie musicale et politique, on constatera seulement que les propos attribués à Socrate s'appuient sur la réprobation de la « nouvelle musique », dont l'essor a fait l'objet de controverses dès la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle. De fait, l'évolution technique des instruments a conduit à accroître le nombre de notes par l'ajout de cordes ou de trous supplémentaires, à l'origine d'une variété des *chromata*, permettant de multiplier les harmonies et les modulations et donnant lieu à une virtuosité

12 Sur le groupe de Myron et ses rapports avec le dithyrambe de Mélanippide, voir Beschi, 1996, p. 42.

13 Voir par exemple le cratère attique à volutes à figures rouges attribué au peintre Cadmos, daté des environs de 410 et conservé au musée Jatta à Ruvo (inv. No 1093). Pour d'autres exemples dans le répertoire du peintre de Pothos, à la fin du v<sup>e</sup> siècle, voir Queyrel, 1984, p. 124-127.

14 Sur les liens entre les textes et l'iconographie, voir Van Keer, 2004.

instrumentale. Cette évolution a eu pour conséquence de donner progressivement une véritable autonomie de la musique instrumentale par rapport au chant. Par ailleurs, cette nouvelle musique vise à susciter des émotions fortes chez l'auditeur. L'*aulos*, par les possibilités qu'il offre en ce domaine, par son association traditionnelle au mode phrygien et à des circonstances comme la célébration des mariages et des funérailles, par ses liens avec les représentations tragiques, est accusé d'enflammer les passions. Si l'on ajoute qu'il dissocie nécessairement le chant et le jeu instrumental, comme le souligne le jeune Alcibiade, l'*aulos* peut être considéré comme emblématique de cette nouvelle musique qui fait l'objet de condamnations sévères chez ceux qui, à la suite de Damon d'Oè, considèrent que l'évolution de la musique modifie l'*ethos* des citoyens et, par là-même, la *politeia* de la cité. Après le rejet de sa propre invention par Athéna<sup>15</sup>, le châtement imposé à Marsyas par Apollon devient ainsi la représentation la plus radicale qui soit de l'exclusion de l'*aulos* de la cité bien gouvernée.

#### 4. L'*aulos* et l'éducation du citoyen

Dans un passage souvent cité du livre VIII des *Politiques*, consacré à l'éducation du citoyen dans l'État idéal, Aristote aborde, en historien et en philosophe, la place qu'a occupée et que doit occuper l'*aulos* dans cette éducation.

Δήλον δὲ ἐκ τούτων καὶ ποίοις ὄργανοις χρηστέον. Οὐτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὐτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἄν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερον ἔστιν, ἀλλ' ὅσα ποιήσει τούτων ἀκροατὰς ἀγαθοὺς ἢ τῆς μουσικῆς παιδείας ἢ τῆς ἄλλης· ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιοῦτους αὐτῶ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἢ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναιται ἢ μάθησιν. Προσθῶμεν δὲ ὅτι συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῶ πρὸς παιδείαν καὶ τὸ κωλύειν τῶ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλησιν. Διὸ καλῶς ἀπεδοκιμάσαν οἱ πρότερον αὐτοὺς τὴν χρῆσιν ἐκ τῶν νέων καὶ τῶν ἐλευθέρων, καίπερ χρῆσάμενοι τὸ πρῶτον αὐτῶ. Σχολαστικώτεροι γὰρ γιγνώμενοι διὰ τὰς εὐπορίας καὶ μεγαλοψυχότεροι πρὸς τὴν ἀρετὴν, ἔτι τε <καὶ> πρότερον καὶ μετὰ τὰ Μηδικὰ φρονηματισθέντες ἐκ τῶν ἔργων, πάσης ἤπτοντο μαθήσεως, οὐδὲν διακρίνοντες ἀλλ' ἐπιζητοῦντες. Διὸ καὶ τὴν αὐλητικὴν ἤγαγον πρὸς τὰς μαθήσεις. Καὶ γὰρ ἐν Λακεδαιμονίᾳ τις χορηγὸς αὐτὸς ἠύλησε τῶ χορῶ, καὶ περὶ Ἀθήνας οὕτως ἐπεχωρίασεν ὥστε σχεδὸν οἱ πολλοὶ τῶν ἐλευθέρων μετείχον αὐτῆς· δήλον δὲ ἐκ τοῦ πίνακος ὃν ἀνέθηκε Θράσιππος Ἐκφαντίδῃ χορηγῆσας. Ὑστερον δ' ἀπεδοκιμάσθη διὰ τῆς πείρας αὐτῆς, βέλτιον δυναμένων κρίνειν τὸ πρὸς ἀρετὴν καὶ τὸ μὴ πρὸς ἀρετὴν συντείνον· ὁμοίως δὲ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων, οἷον πηκτιδῆς καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἥδονην συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἐπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβύκαι, καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης. Εὐλόγως δ' ἔχει καὶ τὸ περὶ τῶν αὐλῶν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μεμυθολογημένον. Φασὶ γὰρ δὴ τὴν Ἀθηναίων εὐρούσαν ἀποβαλεῖν τοὺς αὐλοὺς, οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει φάναί καὶ διὰ τὴν ἀσχημοσύνην τοῦ προσώπου τοῦτο ποιῆσαι δυσχεράνασαν τὴν θεόν. Οὐ μὴν ἀλλὰ μᾶλλον εἰκὸς ὅτι πρὸς τὴν διάνοιαν οὐθὲν ἔστιν ἢ παιδεία τῆς αὐλήσεως, τῇ δὲ Ἀθηναίων τὴν ἐπιστήμην περιτίθειεν καὶ τὴν τέχνην. (Aristote *Politique* VIII 6 1341a)

« Dès lors, on voit clairement aussi quelle sorte d'instruments il faut utiliser. En effet, il ne faut introduire dans l'éducation ni l'*aulos*, ni aucun autre instrument professionnel comme la cithare ou tout autre de ce genre, mais seulement tous ceux qui formeront de bons auditeurs, qu'il s'agisse de l'éducation musicale ou de toute autre éducation. De surcroît l'*aulos* n'a pas un caractère éthique, mais plutôt orgiaistique, de sorte qu'il faut l'utiliser dans les occasions où le spectacle produit plus une *catharsis* qu'un apprentissage. Ajoutons aussi que la pratique de l'*aulos* empêche l'usage de la

15 Sur la probable origine athénienne de cet ajout au mythe de l'invention de l'*aulos*, voir Beschi, 1996, p. 41.



parole, ce qui est un obstacle à sa fonction éducative. Aussi nos pères eurent-ils raison d'en proscrire l'usage pour les jeunes gens et les hommes libres alors qu'ils en avaient usé précédemment. En effet, disposant de plus de loisir grâce à leur aisance matérielle et plus magnanimement portés à la vertu, exaltés de plus par leurs exploits antérieurs et postérieurs aux guerres médiques, ils s'attachaient à toute sorte d'études, indistinctement et avec ardeur. Voilà pourquoi ils introduisirent aussi l'aulétiq ue dans les études. Ainsi, à Lacédémone également, un chorège mena lui-même le chœur au son de l'*aulos* et, concernant Athènes, la pratique de l'*aulos* se répandit au point que presque tous les hommes libres s'y livraient. On le voit bien avec la tablette que déposa Thrasippos qui avait été chorège pour Ekphantidès. Par la suite, l'expérience qu'on en avait fit proscrire cet instrument, lorsque l'on devint plus apte à départager ce qui tend à la vertu et ce qui n'y tend pas. Il en alla de même pour bien des instruments antiques, tels les *pectides*, les *barbitons* et ceux qui tendent au plaisir des auditeurs de ceux qui en jouent : l'*heptagone*, le *trigone*, la *sambuque* et tous ceux qui demandent une dextérité manuelle. Il ne manque pas de sens le récit mythique rapporté par les anciens à propos de l'*aulos*. On raconte en effet qu'Athéna après avoir découvert l'*aulos* l'a rejeté au loin. Il n'est pas stupide de dire que c'est à cause de la déformation infligée à son visage que la déesse irritée agit ainsi. Néanmoins il est plus vraisemblable que l'éducation apportée par la pratique de l'*aulos* n'apporte rien à l'intelligence, alors que c'est à Athéna que nous attribuons le savoir et l'art. »

Ce texte est d'une importance capitale pour la question qui nous occupe. On y retrouve la référence à Athéna, à côté de considérations sur le caractère orgiastique de l'*aulos*, considérations dont l'origine est sans doute à chercher dans l'association de l'*aulos* à des contextes orgiaques, mais aussi dans les liens étroits qu'il entretient avec le vin et le *kômos* dans le cadre du *symposion*. Cependant deux registres sont désormais étroitement mêlés : d'une part celui du jugement philosophique concernant les effets produits par le son de l'*aulos* sur l'auditeur, résultat d'un siècle de réflexion philosophique sur les liens entre la musique et l'éthique, réflexion qui, comme chez Platon, ne se limite pas au seul *aulos* et s'étend plus globalement à un jugement sur l'évolution de la musique ; d'autre part, la question particulière de la place qu'occupe et que doit occuper la pratique de l'*aulos* dans la *paideia* grecque. Certes la condamnation de l'audition de l'*aulos* implique celle de sa pratique mais l'inverse n'est pas nécessairement vrai, et le point de vue philosophique d'Aristote sur cette question dépasse largement la simple opposition de l'*aulos* et de la lyre, des instruments à vent et des instruments à cordes, telle qu'elle apparaît dans l'anecdote sur l'enfance d'Alcibiade.

Il faut donc reprendre la question de la place réservée à l'*aulos* dans l'éducation, non pas à partir du dialogue qui s'instaure entre ce passage des *Politiques* aristotéliennes et celui, cité plus haut, de la *République* de Platon, mais à partir de la confrontation entre les éléments fournis par Aristote et ceux contenus dans les témoignages de Plutarque et d'Athénée.

Nous avons vu que Plutarque faisait état d'une rupture dans la pratique éducative athénienne, celle qui fit bannir l'étude de l'*aulos* des études libérales, dans les années 440, sous l'influence d'Alcibiade enfant. Aristote lui, évoque deux ruptures : une première qui correspond à l'introduction de l'aulétiq ue dans le programme éducatif du jeune Athénien et qu'il situe juste après les guerres médiques, puis une seconde, correspondant à son exclusion, qu'il ne date pas précisément, se contentant d'affirmer qu'elle eut lieu « par la suite » (*ὑστερον*) et par la volonté d'une génération antérieure à la sienne (*οἱ πρότερον*), c'est-à-dire entre les guerres médiques et sa propre époque. Il attribue cette seconde rupture, non pas à l'influence d'un homme déterminé, mais plus largement à l'expérience acquise. On peut ainsi reconstituer une chronologie de la

mode de l'aulétique à Athènes, introduite dans le programme éducatif peu après (ou peu avant) les guerres médiques, mais sans doute comme savoir propre aux élites, accompagnant l'étude de la poésie et mis en valeur dans la pratique symposiaque. La céramique du début du v<sup>e</sup> siècle, qui offre quelques scènes de leçons d'aulétique, confirme que l'étude de l'*aulos* faisait bien alors partie intégrante de l'éducation libérale (fig. 3)<sup>16</sup>. La faveur dont jouissait la pratique de l'*aulos* chez les élites trouva sans doute son apogée au début de la période péricléenne, moment à partir duquel cette faveur convergea avec la démocratisation de son audition et avec les premiers développements de la virtuosité instrumentale et l'émergence d'une théorisation des liens entre musique éthique et politique. De fait, les témoignages se recoupent pour montrer l'influence de Périclès dans cette convergence : nous avons vu que selon Douris de Samos, il faisait initier à la pratique de l'*aulos* son pupille Alcibiade par un maître réputé ; dans le même temps, il faisait construire l'Odéon<sup>17</sup>, instaurait les concours musicaux (dont un concours d'*aulos* dont il passait pour avoir réglé lui-même les modalités) lors de la fêtes des Panathénées<sup>18</sup>, et fréquentait assidûment son ancien maître de musique, Damon d'Oè<sup>19</sup>, premier théoricien d'une interprétation éthique de la musique.

La seconde rupture, qu'Aristote attribue à l'expérience acquise et au progrès de la connaissance en matière d'*arètè*, est toutefois décrite et justifiée avec des arguments qui rappellent ceux prêtés à Alcibiade par Plutarque. Comme Alcibiade, Aristote évoque le récit mythique du rejet de l'*aulos* par Athéna et le juge « non dépourvu de sens » (εὐλόγως ἔχει). Même si pour sa part il en propose une interprétation intellectuelle qui va dans le sens de l'enjeu éducatif qu'il défend, il ne considère pas stupide (οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει) la lecture littérale, qui correspond exactement à celle pratiquée par Alcibiade. Comme Alcibiade également il voit dans l'empêchement de la parole un obstacle à la valeur éducative de cet instrument. Comme Alcibiade enfin, il en proscriit l'usage pour les hommes libres. On voit donc que si Aristote, à la différence de Plutarque, n'associe pas le nom d'Alcibiade à cette seconde rupture, on retrouve des éléments d'argumentation assez disparates mais fort semblables dans les deux textes, qui paraissent renvoyer à un discours largement diffusé.

Parmi ces éléments, l'argument du caractère *aneleutheros*, « indigne d'un homme libre », de l'*aulos*, quoiqu'à peine évoqué, est peut-être le plus significatif. Il correspond à une évolution de la céramique où, dans le dernier tiers du v<sup>e</sup> siècle, les convives jouant eux-mêmes de l'*aulos* disparaissent graduellement au profit d'un personnel servile, jeunes serviteurs ou joueuses

16 Voir par exemple la coupe de Makron conservée au Kunsthistorisches-Museum de Vienne et datée des environs de 490, ou la coupe de Douris, conservée à Berlin (inv. F2285), datée des années 485, sur laquelle on voit plusieurs scènes d'école, dont une leçon d'*aulos*, à côté de leçons de lecture et d'écriture et d'une leçon de récitation accompagnée de la lyre. La céramique conduit à dater plutôt de la fin du vi<sup>e</sup> siècle l'apparition de l'*aulos* dans l'éducation. Voir Bundryck, 2005, p. 197.

17 Plutarque, *Per.* 13.9.

18 Plutarque, *Per.* 13.12 : Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι, καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἰρεθεὶς καθότι χρὴ τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν ἢ ᾄδειν ἢ κιθαρίζειν. « Dans sa recherche des honneurs, Périclès fit alors voter pour la première fois l'instauration d'un concours de musique aux Panathénées et, choisi comme président du concours, il régla lui-même la façon dont les concurrents devaient jouer de l'*aulos*, chanter ou jouer de la cithare. »

19 Plutarque, *Per.* 4.1-4. Sur l'influence de Damon d'Oè, voir Beschi, 1996, p. 43.

d'*aulos*. Ce phénomène peut être relié à l'évolution du jeu entraîné par le développement de la nouvelle musique : une pratique de plus en plus technique, demandant une virtuosité de plus en plus grande devient progressivement l'apanage de professionnels. Parallèlement, l'essor de l'*aulos* dans tous les domaines de la vie civile a favorisé l'inflation de la fonction aulistique, au point que la question se pose de savoir s'il existait un contingent d'aulètes de statut servile<sup>20</sup>.

On connaît le jugement politique de Platon et d'Aristote sur les professionnels, et surtout sur ceux qui pratiquent un art manuel : il va de soi que, pour Aristote, un savoir qui relève de la virtuosité manuelle (*χειρουργική ἐπιστήμη*) ne peut convenir à l'homme libre. Mais il est probable que pour le jeune Alcibiade, la pratique généralisée de l'*aulos* par des professionnels rémunérés, voire par des esclaves femmes, ôte tout prestige à cette activité. Ce n'est pas le son de l'*aulos* qu'il repousse, pour des raisons éthiques ou philosophiques, mais sa seule pratique. Autrement dit, à la différence d'Eryximaque dans le *Banquet*, Alcibiade n'envoie pas « promener la joueuse d'*aulos*<sup>21</sup> », il refuse seulement d'être confondu avec elle.

De fait, cette évolution remet en cause la *paideia* aristocratique, transmise en particulier dans le cadre du *symposion* comme un savoir partagé par les élites et permettant de prouver sa valeur entre pairs par la maîtrise d'un certain nombre d'activités précisément réglées, incluant le « savoir boire » et le « savoir parler », qui se matérialisent dans le « savoir passer les coupes et la parole », le « savoir chanter », le « savoir jouer de la musique », ou encore le « savoir lancer le cottabe ». La technicité croissante de la pratique de l'*aulos*, en privant les élites de la prépondérance dans la maîtrise de ce savoir, a progressivement discrédité cet instrument. La séparation, dans un système d'opposition exclusive, du geste (affaire de technique) et de la parole (affaire d'éducation), apparaît donc davantage comme une conséquence que comme une cause du discrédit de l'*aulos*. Échappant à l'élite, l'*aulos* devient le propre de l'homme de rien, de celui qui a besoin d'un instrument pour émettre un son, faute de maîtriser le *logos*, désormais au centre de la *paideia*. Un dicton, rapporté par Athénée et présenté comme « ancien », ne dit-il pas : « À un homme qui joue de l'*aulos*, les dieux n'ont pas insufflé l'esprit : chez lui, avec le souffle s'envole l'esprit<sup>22</sup> » ? La *phorbeia*, cet accessoire qui réduit la tension et la déformation des joues en aidant le joueur à diriger son souffle, aurait pu être une réponse à l'argument de la disgrâce physique avancé par Alcibiade. Elle a surtout achevé de faire de l'*aulos* le symbole même de la parole empêchée, devenue la parole muselée (fig. 4)<sup>23</sup>.

Dans le même temps, la démocratisation du goût pour l'audition de l'*aulos*, favorisée par sa présence accrue au théâtre<sup>24</sup> jusqu'à son émancipation par rapport au texte du drame pour devenir un spectacle à part entière, ne pouvait que renforcer la réprobation des élites à son égard. Elle dérogeait ainsi à la préconisation formulée à la fin du VI<sup>e</sup> siècle par l'un des premiers

20 Voir Wilson, 1999, p. 79.

21 Platon, *Symp.* 176e.

22 Athénée, VIII.337e-f : Ἄνδρὶ μὲν αὐλητῆρι θεοὶ νόον οὐκ ἐνέφυσαν, ἀλλ' ἅμα τῷ φυσῆν χάω νόος ἐκπέταται.

23 Cf. Plutarque, *Symp. quaest.* VII.8. 713b : τὸν Μαρσύαν ἐκείνον ὑπὸ τοῦ θεοῦ κολασθῆναι ὅτι φορβεῖα καὶ αὐλοῖς ἐπιστομίσας ἑαυτὸν ἐτόλμησεν ψιλῶ μέλει διαγωνίζεσθαι πρὸς ᾠδὴν καὶ κιθάραν. (« Marsyas lui-même fut châtié par le dieu parce qu'il avait osé, après s'être lui-même muselé la bouche avec sa *phorbeia* et son *aulos*, concourir avec sa mélodie nue contre le chant et la cithare ».)

24 Sur les attaques portées contre la place des aulètes au théâtre par les auteurs comique, voir Bastin-Hammou, 2010.

auteurs de dithyrambes, Pratinas de Phlionte, qui écrivait : « le chant, Piéris l'a établi roi ; que l'*aulos* vienne en second dans le chœur, car il est son serviteur »<sup>25</sup>. Cette évolution, dans laquelle l'Athénien des *Lois* voit l'origine de la « théâtrocratie »<sup>26</sup>, ultime dégradation du régime politique athénien de son temps, qui débouche sur le mépris généralisé des lois, ne pouvait que contribuer à détourner de l'*aulos* tous ceux qui faisaient de la *paideia* l'une des caractéristiques des « meilleurs ». Le goût du public ne saurait coïncider avec celui des *aristoi*.

Mais si le rejet de l'*aulos*, à partir du dernier tiers du V<sup>e</sup> siècle est le fait d'une réaction anti-démocratique des élites, pourquoi quelqu'un comme Critias, oligarque notoire, membre influent de l'oligarchie des Trente, a-t-il laissé, au côté d'un Callias réputé l'homme le plus riche d'Athènes, le souvenir d'avoir personnellement pratiqué l'art de l'*aulos* ? Est-ce là une trace de ces deux moments bien distincts dans l'éducation athénienne dont parle Aristote, Critias et Callias illustrant la *paideia* des élites entre les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse ? Cependant, ces deux personnages, nés tous deux entre 460 et 450 appartiennent sensiblement à la même génération qu'Alcibiade, ont eu les mêmes maîtres, ont fréquenté les mêmes cercles. Aussi faut-il sans doute chercher ailleurs l'origine de cette réputation.

## 5. L'*aulos*, arme des oligarques ?

Avant de revenir au cas particulier de Critias, un détour par les circonstances de l'établissement de la seconde oligarchie à Athènes est nécessaire. Après avoir longuement évoqué les douloureuses négociations de paix au terme desquelles Athènes finit par accepter de se rendre aux conditions imposées par le vainqueur, incluant la destruction des Longs-Murs et de ceux du Pirée, la livraison de vaisseaux et le retour des exilés, Xénophon conclut le chapitre des *Helléniques* consacré à la fin de la guerre par cette phrase : « Ensuite, Lysandre et sa flotte entrèrent au Pirée, les exilés revinrent, et on se mit à détruire les murailles avec un grand enthousiasme, sous la conduite des joueuses d'*aulos*, en considérant que ce jour marquait le début de la liberté pour les Grecs<sup>27</sup> ». La fin de la phrase a de quoi surprendre, dans la bouche d'un Athénien, si peu favorable fût-il à la démocratie, d'autant que Xénophon évite soigneusement de préciser le sujet du verbe : apparemment ceux-là mêmes qui détruisent les murailles (les Athéniens ?) le font avec enthousiasme et voient dans la destruction du symbole de la puissance de leur cité de début de leur liberté. Mais que font là les joueuses d'*aulos* ?

La même anecdote est reprise par Plutarque, dans la *Vie de Lysandre*. Le biographe s'inspire visiblement de Xénophon, mais place l'épisode un peu plus tard, lors de la seconde venue de Lysandre à Athènes et ajoute quelques précisions supplémentaires :

25 Pratinas, *fr.*1 (Page) [= Athénée XIV 617d.] : τὰν αἰοιδᾶν κατέστασε Πιερίσ βασιλείαν. ὁ δ' αὐλὸς ὕστερον χορευέτω.

26 Platon, *Leg.* III.701 a : ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. (« De là vint que le public des théâtres, autrefois dépourvu de voix, fit entendre sa voix, pensant comprendre ce qui en musique est beau et ce qui ne l'est pas, et qu'en ce domaine, à une aristocratie s'est substituée une pernicieuse théâtrocratie. »)

27 Xénophon, *Hell.* II.3.23 : Μετὰ δὲ ταῦτα Λύσανδρός τε κατέπλει εἰς τὸν Πειραιᾶ καὶ οἱ φυγάδες κατήσαν καὶ τὰ τείχη κατέσκαπτον ὑπ' αὐλητρίδων πολλῇ προθυμίᾳ, νομίζοντες ἐκείνην τὴν ἡμέραν τῇ Ἑλλάδι ἄρχειν τῆς ἐλευθερίας.

‘Ο δ’ οὖν Λύσανδρος ἐνδόντων τῶν Ἀθηναίων πρὸς ἅπαντα, πολλὰς μὲν ἐξ ἄστεος μεταπεμψάμενος αὐλητρίδας, πάσας δὲ τὰς ἐν τῷ στρατοπέδῳ συναγαγὼν, τὰ τείχη κατέσκαπτε καὶ τὰς τριήρεις κατέφλεγε πρὸς τὸν αὐλόν, ἐστεφανωμένων καὶ παίζόντων ἅμα τῶν συμμάχων, ὡς ἐκείνην τὴν ἡμέραν ἄρχουσαν τῆς ἐλευθερίας. (Plutarque, *Lysandre* 18)

« Une fois que les Athéniens se furent soumis à toutes les conditions, Lysandre fit venir un grand nombre de joueuses d'*aulos* de la ville, les réunit à toutes celles qu'il avait dans son camp, et fit abattre les murs et brûler les trières au son de l'*aulos*, tandis que les alliés, couronnés, faisaient la fête avec l'idée que ce jour marquait le début de la liberté. »

La version de Plutarque répond en partie aux questions posées plus haut. L'enthousiasme et la joie sont le fait des alliés de Sparte, non des Athéniens. Quant aux joueuses d'*aulos*, elles viennent aussi bien d'Athènes que du camp de Lysandre (ce qui suppose qu'elles étaient présentes sur ses navires), convoquées par le navarque lacédémonien. Quel sens donner à cette mise en scène ?

On peut bien sûr la mettre en rapport avec les habitudes militaires des Lacédémoniens, telles que les décrit Xénophon, dans la *Constitution* qu'il consacre à leur cité<sup>28</sup> et telles que Thucydide les montre en action lors de la bataille de Mantinée :

Καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξύμμαχοι ἐντόνων καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ ἐγκαθεστῶτων, οὐ τοῦ θεοῦ χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαινόντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖν αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν. (Thucydide V 70)

« Après cela, ils se mirent en marche. Les Argiens et leurs alliés se déplaçaient avec fougue et impétuosité, mais les Lacédémoniens marchaient avec lenteur, selon le rythme donné par de nombreux aulètes établis parmi eux non pour une raison religieuse, mais pour que, marchant en cadence ils s'avancent de manière uniforme, sans rompre la disposition de leurs lignes comme les grandes armées ont coutume de le faire durant leur avancée. »

La présence dans l'armée lacédémonienne d'aulètes, ayant pour fonction d'imprimer le rythme de l'*embaton*, "la marche au combat", est ainsi bien attestée et Xénophon précise que les musiciens joueurs d'*aulos* faisaient partie des Égauls et étaient admis dans la tente du roi, aux côtés des devins et des chefs de l'armée. Mais dans l'épisode qui nous occupe Lysandre n'est pas roi, malgré les couronnes il ne s'agit pas de marcher au combat, et les musiciens joueurs d'*aulos* sont des musiciennes !

S'agit-il alors seulement, comme lors de la construction des murailles de Messène<sup>29</sup>, d'accompagner musicalement le travail physique de ceux qui détruisent celles d'Athènes ? C'est possible, mais on ne voit pas dans ce cas la nécessité de regrouper toutes les joueuses d'*aulos* d'Athènes et du camp lacédémonien, et de s'en tenir à un personnel féminin. La mention de joueuses d'*aulos*, de couronnes et de réjouissances évoque bien davantage une scène de *symposion* tel qu'on le pratiquait à Athènes. Lysandre, bon connaisseur des pratiques athéniennes, présentait ainsi au vaincu un miroir où les mœurs guerrières du vainqueur se transformaient en une joyeuse

28 Xénophon, *Lac. Pol.* 13.8 : ὅταν γὰρ ὀρώντων ἤδη τῶν πολεμίων χίμαιρα σφαγιάζεται, αὐλεῖν τε πάντας τοὺς παρόντας αὐλητὰς νόμος καὶ μηδένα Λακεδαιμονίων ἀστεφάνωτων εἶναι. (« Lorsque l'ennemi est en vue on égorge un chevreau et la loi prescrit que tous les joueurs de flûte présents jouent et qu'aucun Lacédémonien ne reste sans couronne. »)

29 Cf. *supra*, note 2.

fête de *kómos* célébrant sa défaite, et dans le même temps, il offrait à ses partisans, alliés de Lacédémone et oligarques athéniens pour qui la défaite de leur cité était surtout la défaite de la démocratie, une image de leur alliance, de leur satisfaction et de leurs intérêts communs.

Or, si Lysandre est par bien des traits le plus athénien des Lacédémoniens, Critias est sans doute le plus laconophile des Athéniens. Chantre du banquet aristocratique à l'ancienne mode, il est en même temps un fervent admirateur de Sparte, dont il loue dans ses élégies la *sophrósunè* et le *kosmos*, au banquet comme en campagne. Il est probable que si lui-même jouait de l'*aulos*, c'était très certainement selon « l'ancien style », et peut-être avec la volonté d'imiter Sparte où l'apprentissage de l'*aulos* restait une institution immuable comme le constate encore Chaméléon. Le goût de Critias pour l'*aulos* est un choix culturel qui n'est pas dépourvu de provocation.

Car il est une autre explication possible du rejet de l'*aulos* à Athènes, que nous n'avons pas encore évoquée. C'est celle que suggèrent l'allusion que fait le jeune Alcibiade aux enfants thébains et son interprétation « nationaliste » du mythe de Marsyas : Athènes ne peut que se ranger du côté d'Athéna et d'Apollon, ses protecteurs, contre le phrygien Marsyas, l'étranger par excellence. Dès avant la guerre du Péloponnèse, à l'époque où Alcibiade est encore enfant et où il est censé avoir tenu ces propos, Thèbes est un centre producteur d'*auloi*, ce dont elle s'est fait une spécialité et une réputation, mais aussi d'aulètes, réputés pour leur virtuosité et leur pratique de la nouvelle musique. L'*aulos* reste très présent dans l'éducation thébaine à la fin du v<sup>e</sup> siècle et au début du iv<sup>e</sup>, comme le signale Chaméléon à propos d'Épaminondas et comme le confirme Plutarque dans la *Vie de Pélopidas*<sup>30</sup>. Lacédémone est également très étroitement associée, nous l'avons vu, à la pratique de l'*aulos*<sup>31</sup>, mais selon le mode ancien, cette fois. Ainsi, alors que la guerre se prépare<sup>32</sup> et plus encore quand elle a commencé, l'*aulos* peut être ressenti comme doublement étranger et qui plus est, lié aux deux principales cités ennemies. L'*aulos* qui muselle la parole du citoyen libre et qu'a rejeté Athéna peut ainsi symboliser l'hostilité à Athènes et à la démocratie (ce qui transparait dans les propos prêtés au jeune Alcibiade, en un temps où il est encore le pupille de Périclès). En revanche, un Critias, anti-démocrate, ouvertement laconophile, qui dut à la défaite d'Athènes et à la victoire de Sparte son retour d'exil et qui n'allait pas tarder à instaurer une oligarchie extrêmement dure inspirée du modèle spartiate, ne pouvait que voir dans l'*aulos* un autre symbole de ce *kosmos* spartiate, de cette mise au pas qui devait caractériser l'ordre nouveau. Par ailleurs, le fait que cet instrument muselle la parole n'était peut-être pas pour lui déplaire, à lui qui prit des mesures tyranniques pour interdire l'enseignement de la rhétorique à Athènes. On peut supposer que lui et d'autres faisaient partie de ceux qui « faisaient la fête » aux côtés de Lysandre et des alliés, lors de la destruction des Longs Murs édifiés par la démocratie athénienne. La musique produite par les joueuses d'*aulos* venues d'Athènes et du camp lacédémonien symbolisait assez bien la nouvelle alliance de deux personnages aussi

30 Plutarque, *Pelop.* 19 : οἱ νομοθέται τὸ φύσει θυμοειδῆς αὐτῶν καὶ ἄκρατον ἀνέναι καὶ ἀνυγραίνειν εὐθὺς ἐκ παιδῶν βουλόμενοι, πολλὴν μὲν ἀνεμείξαντο καὶ σπουδῇ καὶ παιδιᾷ πάσῃ τὸν αὐλόν, εἰς τιμὴν καὶ προεδρίαν ἄγοντες. (« Les législateurs, désireux de détendre et d'amollir dès l'enfance le caractère naturellement violent et excessif des Thébains, mêlèrent à toutes les occupations sérieuses et à tous les amusements un usage assidu de l'*aulos*, qu'ils mirent à l'honneur et au tout premier plan. »)

31 Cordano, 2002, p. 167-168.

32 Pour E. Van Keer (2004), l'origine du discrédit de l'*aulos* à Athènes serait antérieure à la guerre du Péloponnèse et devrait être rattachée au conflit avec Thèbes.

ambigus l'un que l'autre par rapport aux valeurs de leurs cités respectives, Lysandre le général incarnant la victoire lacédémonienne mais si peu spartiate dans sa vie quotidienne, et Critias, l'Athénien nostalgique des pratiques symposiaques d'une Athènes révolue, et préparant pour sa cité une oligarchie radicale imitée d'une Sparte idéalisée.

## Conclusion

Dans l'analyse du statut controversé de l'*aulos* à Athènes, deux courants opposés seraient donc à croiser. D'une part, l'*aulos* entretient des rapports ambigus avec la démocratie, popularisé dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle par le théâtre et les spectacles musicaux, il fait l'objet d'un véritable engouement du public tandis que se développe la nouvelle musique. Mais dans le même temps, il reste quelque peu suspect parce qu'il est ressentie comme étranger, que ce soit par son origine ou par l'utilisation qu'en font Thébains et Lacédémoniens. Tout aussi ambiguë est l'attitude des élites à son égard : condamné au IV<sup>e</sup> et sûrement dès la fin du V<sup>e</sup> comme emblématique du dérapage de la démocratie l'*aulos* est méprisé et rejeté parce qu'il devient l'instrument de professionnels, même si une partie de ces mêmes élites en fait de façon provocante le symbole de l'ordre oligarchique qu'elles voudraient voir instaurer à Athènes.

Pour revenir à la question posée par le titre de cet article, il n'est donc pas de réponse simple. Le rejet de l'*aulos* au profit de la lyre, formulé par le jeune Alcibiade ne peut être ramené au choix de l'hellénisme contre la barbarie, ni à celui d'Apollon contre Dionysos, comme on l'a parfois dit<sup>33</sup>. C'est plus probablement déjà le reflet d'un choix politique. Mais lequel ? Les propos que lui attribue Plutarque se font l'écho d'un discours hostile mais disparate regroupant en un même développement des arguments d'origines diverses. Sans doute faudrait-il alors moduler la question : jouer de l'*aulos* à Athènes était-il politiquement correct ? Quand ? Pour qui ? Pourquoi ? À partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle, la réponse serait sans doute majoritairement négative, mais pour des raisons très variables et, plus étrangement, en dépit de choix politiques parfois diamétralement opposés.

## Bibliographie

- BASTIN-HAMMOU, M., 2010, Le silence des aulètes. Le statut du musicien dans la comédie ancienne, entre acteur et personnage, dans M. Plana et F. Sounac (éd.), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, p. 29-39.
- BESCHI, L., 1996, La democrazia e il mondo della musica, dans M. Sakellariou (éd.), *Colloque Démocratie athénienne et culture, 23-25 novembre 1992*, Athènes, p. 35-50.
- BUNDRICK, S., 2005, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge.
- CORDANO, F., 2004, La guerra e la musica nell' antica Grecia, dans M. Sordi (éd.) *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Milan.
- MC KINNON, J., 1985, The rejection of the *Aulos* in Classical Greece, dans E. Strainchamps et M.R. Maniates (éd.), *Music and Civilisations. Essay in Honor of P.H. Lang*, New York, p. 203-214.
- MUSTI, D., 2000, Musica greca tra aristocrazia e democrazia, dans A.C. Cassi, D. Musti et L.E. Rossi (éd.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti*, Naples, p. 7-55.

---

33 Pour la réfutation de cette thèse, voir Mc Kinnon, 1985.

QUEYREL, A., 2004, Scènes apolliniennes et dionysiaques du Peintre de Pothos, *BCH*, 108, p. 123-159.

VAN KEER, E., 2004, The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: Musical and Mythological Iconography, *Music in Art*, 29, p. 21-37.

WILSON, P., 1999, The *aulos* in Athens, dans S. Goldhill et R. Osborne (éd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, p. 58-95.



Figure 1 : «...ses proches eux-mêmes reconnaissent vraiment difficilement le visage d'un homme qui souffle avec sa bouche dans un *aulos* ».

Coupe du peintre Euaion, vers 460 – 450 av. J.-C. Musée du Louvre G467

Origine de l'illustration : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Banquet>





Figure 2 : Reconstitution du groupe de Myron  
 Origine de l'illustration : [http://www.goddess-athena.org/Museum/Sculptures/Group/Athena\\_Marsyas\\_Myron\\_restored.jpg](http://www.goddess-athena.org/Museum/Sculptures/Group/Athena_Marsyas_Myron_restored.jpg)

Figure 3 : « une leçon d'*aulos* »  
 Coupe de Douris, vers 485, Staatliche Museen Berlin. F2285.  
 Origine de l'illustration : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifactBrowser?object=Vase&field=Painter&value=Douris>



Figure 4 : *Phorbeia*  
 Origine de l'illustration : <http://www.mlahanas.de/Greeks/Music.htm>