

# Ut musica rhetorica : de l'association musique-rhétorique dans les textes anciens

Fabien Delouvé  
Université Paris 8, France  
fabien.delouve@univ-paris8



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 17-24

Reçu le 05-11-2010/ Accepté le 18-01-2011

**Résumé :** L'analogie entre la rhétorique et la musique est présente dans de nombreuses sources antiques de toutes périodes, comme en témoignent par exemple Aristote, Démétrios et Plutarque. Absente au Moyen Age pour des raisons diverses, notamment en raison de l'intérêt accordé à la dialectique - et non à la rhétorique -, cette analogie réapparaît à la Renaissance dans des traités de musique qui abordent la musica poetica, division de la musique au sein de laquelle la rhétorique occupe une place primordiale. Un parcours chronologique de l'Antiquité à la renaissance permet d'aboutir à la genèse de la théorisation de la création musicale considérée comme une œuvre achevée.

**Mots-clés :** rhétorique, musica poetica, mousikè

**Ut musica rhetorica : acerca de la asociación música-retórica en los textos antiguos**

**Resumen:** La analogía entre la retórica y la música está presente en numerosas fuentes antiguas de todos periodos, como atestiguan por ejemplo Aristóteles, Demetrios y Plutarco. Ausente en la Edad Media por diferentes razones, particularmente por el interés demostrado por la dialéctica - y ya no la retórica -, esta analogía aparece otra vez en el Renacimiento en tratados de música que tratan de la musica poetica, división de la música en el seno de la cual la retórica ocupa un lugar preferente. Un recorrido cronológico desde la Antigüedad al Renacimiento permite acceder a la génesis de la teorización de la creación musical considerada como una obra acabada.

**Palabras clave:** retórica, música poetica, mousikè

**Ut musica rhetorica: on the association between music and rhetoric in ancient texts**

The analogy between rhetoric and music is present in many ancient sources of all periods, as, for example Aristotle, Demetrios and Plutarch attest. Absent from the Middle Ages for different reasons, in particular because of the interest granted to dialectic - and not rhetoric -, this analogy revives in the Renaissance in music treatises on musica poetica, a part of music within which rhetoric has a prominent position. A chronological journey from Antiquity to the Renaissance reveals the genesis of the theorising of musical creation.

**Keywords:** rhetoric, musica poetica, mousikè

## Introduction

Il existait dans l'Antiquité un geste, parfois simplement utilisé à des fins didactiques, traçant l'analogie entre la rhétorique et la musique. Ce procédé qui permit de dresser des associations entre ces deux disciplines fut largement repris jusqu'aux premiers siècles de notre ère, principalement par la *Rhétorique* d'Aristote. La rhétorique médiévale reposant surtout sur la tradition cicéronienne, et la non-connaissance à cette époque de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote firent que ces associations ne furent que très peu traitées au cours de cette période. Il faut attendre la Renaissance, et en particulier les années 1520-1530 pour que l'association musique-rhétorique soit ré-exploitée, fait surtout présent dans les traités de musique germaniques proposant une nouvelle division de la musique : la *musica poetica*.

Il va de soi qu'une étude exhaustive de ce sujet déborderait largement le cadre de cet article. C'est la raison pour laquelle nous nous limiterons à la présentation de certaines références précises allant de l'Antiquité à la Renaissance en énonçant dans un premier temps les divisions de la rhétorique «classique», puis procéderons chronologiquement, toujours de l'Antiquité à la Renaissance.

## Les divisions de la rhétorique «classique»

La rhétorique semble au moins dater du début de l'époque Archaique puisque l'on peut trouver dans l'*Illiade* le commentaire de trois styles oratoires différents<sup>1</sup>, et Aristote aurait attribué à Empédocle l'invention de la rhétorique<sup>2</sup>. Traditionnellement, la rhétorique est constituée de trois grandes parties incluant les catégories issues de l'Antiquité dans une forme que l'on trouve pour la première fois articulée dans la *Rhétorique* à Herennius<sup>3</sup> ; nous présentons ces catégories sous forme synthétique<sup>4</sup> avant de les détailler :

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Trois types de discours : judiciaire, délibératif ou épидictique</li><li>2. Cinq opérations :<ol style="list-style-type: none"><li>a) Invention : arguments objectifs (relevant du <i>logos</i>), arguments subjectifs (<i>ethos</i> et <i>pathos</i>) et topiques,</li><li>b) Disposition : exorde, narration, confirmation, (digression) et péroration,</li><li>c) Élocution : lexicale, style et figures,</li><li>d) Mémoire,</li><li>e) Action.</li></ol></li><li>3. Réception et doxa</li></ol> |
|---|

Figure 1 : Les trois grandes parties de la rhétorique

1. La rhétorique est un système complexe fondé sur les trois grands types de parole publique, nécessaires au bon fonctionnement de la «cité». Pour tenir discours, il faut tout d'abord déterminer un sujet dans l'un de ces trois genres de discours : judiciaire<sup>5</sup>, délibératif<sup>6</sup> et épидictique<sup>7</sup>.

2. Pour matérialiser cette intention, pour construire un discours efficace, il faut mettre en œuvre les cinq tâches ou opérations de la rhétorique :

- a- L'invention<sup>8</sup>, qui consiste à (re)découvrir des preuves et des arguments  
- extra-techniques<sup>9</sup>,

- intra-techniques<sup>10</sup> :

- objectifs<sup>11</sup> relevant du *logos*<sup>12</sup> dont la finalité est d'instruire :

- L'exemple<sup>13</sup>,

- L'enthymème<sup>14</sup>.

- subjectifs<sup>15</sup> :

- Relevant de l'*ethos*, dont la finalité est de plaire et qui consistent, pour l'orateur en acte, à paraître ce qu'il veut paraître pour renforcer la portée, la crédibilité de son discours.

- Relevant du *pathos*, dont la finalité consiste à émouvoir. L'orateur doit mobiliser les passions de l'auditoire<sup>16</sup> pour obtenir l'adhésion à son propos. Il les provoque par la représentation de comportements<sup>17</sup>, d'actions ou de situations.

- L'orateur dispose également de différents topiques, recueils d'arguments déjà forgés, réserves de lieux<sup>18</sup>, qui sont autant d'instruments destinés à examiner de manière exhaustive tous les aspects d'un sujet ou d'une cause. Ils constituent une sorte de «doxa technique», de «thesaurus» des orateurs<sup>19</sup>.

b- La disposition<sup>20</sup>, qui vise à la mise en ordre des arguments selon un plan duquel il était possible de s'écarter, et qui permet d'exposer toutes les données ayant trait au contenu argumenté du discours.

c- L'élocution<sup>21</sup>, qui va permettre la mise en forme (de manière appropriée au sujet) par les techniques relatives à l'écriture : le lexique, le style et l'ornementation (tropes<sup>22</sup> et figures).

d- La mémoire<sup>23</sup> regroupe les techniques de mémorisation du discours. Cette partie, négligée par la plupart des traités de rhétorique proprement dits, a donné lieu à l'élaboration de «mnémotechniques» fabuleuses, qui, par un examen mental convenu (la description d'une maison, un bouquet de fleurs, une série de symboles fortement polysémiques...), permettaient de se remémorer ses idées dans l'ordre que l'on avait établi.

e- L'action<sup>24</sup> est le moment crucial où le discours mémorisé va, par l'incarnation dans le corps de l'orateur<sup>25</sup>, produire ses effets sur le récepteur visé. L'argument éthique prend tout son sens dans la gestion des «effets» vocaux et gestuels qui construisent l'image de l'orateur.

3. Ainsi, la rhétorique met en interaction un orateur (le destinataire), un discours (le message) et un auditoire (le destinataire). L'efficacité du discours réside dans le respect des étapes de son élaboration, mais le sera d'autant plus si l'on tient compte de sa réception. Il existe entre le locuteur et le récepteur, une somme de références communes, la *doxa*, qui permet au second de recevoir comme pertinente la modification opérée par le premier. La *doxa* qui régit les relations inter-subjectives de tout auditoire visé, constitue un cadre impératif pour l'orateur qui, au-delà d'une vaste culture (religieuse, historique, littéraire et artistique), devra donc posséder des compétences de «psychologue» et de «sociologue».

### Musique et rhétorique dans l'Antiquité

Aristote évoque dans sa *Rhétorique* des éléments lexicaux musicaux pour expliciter des catégories rhétoriques<sup>26</sup>. Lorsqu'il définit l'action, qui consiste en l'utilisation de la voix, il dit qu'à chaque représentation d'une expression, doit être employée une intensité (forte, faible et moyenne), une intonation (aiguë, grave et moyenne), et que certains rythmes doivent être utilisés pour chacune de ces intonations<sup>27</sup>. Il inverse un peu plus loin les termes de l'analogie, comparant le prélude joué à l'aulos à l'exorde des discours épидictiques<sup>28</sup> : cette inversion opère comme un transfert d'énergie qui permet de poser l'équivalence entre les deux termes. Cette utilisation de références musicales, même si elle reste pédagogique, dénote, à tout le moins, que la musique grecque fonctionnait selon les principes de l'éloquence, sans quoi Aristote n'userait pas ici du raisonnement analogique. Aristote expose les points fondamentaux de l'art oratoire dans sa *Rhétorique*,

discipline utile<sup>29</sup>, dont la persuasion d'un auditoire par l'efficacité de la parole était l'un des buts : « *La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader*<sup>30</sup> » ; cette persuasion étant rendue possible par la transmission d'émotions dans le discours<sup>31</sup>. Selon Aristote, le discours doit s'adapter à chaque type de public ; cela signifie que l'on ne s'adressera pas de la même manière à la multitude qu'à un juge, par exemple<sup>32</sup>. Cet impératif d'adaptation du discours (éloquence) à présenter à un certain public se retrouve dans les *Politiques* lorsqu'il est question de déterminer quelles harmonies sont propres à être employées.

Démétrios<sup>33</sup> nous dit dans son traité *Du style* que l'éloquence ne se distingue de la musique « *que par une différence de degré, non de nature*<sup>34</sup>. » L'*Art Rhétorique* longtemps attribué à Hermogène «le Rhéteur<sup>35</sup>» définit sous le nom de *personne* celui qui produit le discours, c'est-à-dire le locuteur. À cette personne se rattachent trois éléments exploitables<sup>36</sup>, la *parole*<sup>37</sup>, qui englobera toute forme de discours ; l'*ethos*, disposition morale durable<sup>38</sup> ; le *pathos*, affection morale passagère<sup>39</sup>. Selon le corpus hermogénien, l'*ethos* exploité dans le discours doit être adapté à l'auditoire, être intrinsèque au discours et donner de l'émetteur une impression qui le fasse paraître honnête et digne de foi. Cela signifie donc que selon l'auditoire, le rhéteur devra appliquer l'*ethos* qui lui convient le plus, et qui soit le plus efficace quant à la mise en avant du propos défendu. Nous rejoignons ce que disait Aristote concernant l'emploi des mélodies, permettant d'affirmer que l'art musical et l'art oratoire sont liés par ce même but : influencer l'auditeur.

*Comment faut-il écouter* de Plutarque contient une référence concernant l'influence des intonations du chant sur le dialogue, et comment cette manière de parler peut être considérée comme une extension de l'art rhétorique :

« *Or la plupart des sophistes dans leurs dissertations et leurs harangues, non seulement se servent des paroles comme pour les mettre au devant de leurs idées ; mais encore, curieux qu'ils sont de plaire, ils donnent à leur voix des inflexions moelleuses, adoucies, chantantes, afin d'enivrer en quelque sorte et de séduire leurs auditeurs*<sup>40</sup>.»

## Au Moyen Age

Nous venons de constater que dans l'Antiquité, les rapprochements entre la rhétorique et la musique sont présents dans de nombreux textes, s'appuyant sur des éléments que ces deux disciplines auraient en commun. En ce qui concerne cette association au Moyen Age, il importe de prendre connaissance qu'il y régnait une forte tradition de rhétorique cicéronienne<sup>41</sup>. Or, il a été constaté que Cicéron, bien que s'appuyant sur la *Rhétorique* d'Aristote, n'accordait d'intérêt qu'à un seul élément commun à la musique et à la rhétorique : les rythmes, n'évoquant que brièvement des rapprochements sur la puissance de persuasion<sup>42</sup>. Selon Claude La Charité, le Moyen Age aurait plutôt mis l'accent sur la dialectique que sur la rhétorique<sup>43</sup>, permettant de saisir la raison d'une absence de rapprochements musique/rhétorique au Moyen Age. La *Rhétorique* d'Aristote n'aurait été connue en Occident que vers le milieu du XIIIème siècle dans une traduction que Roger Bacon<sup>44</sup> aurait qualifiée de « *fautive et râpeuse*<sup>45</sup> » la rendant inutilisable. Ce n'est qu'au milieu du XVème siècle que ce texte devint accessible dans une traduction de bien meilleure qualité, celle de Georges de Trébizonde<sup>46</sup> ; le texte grec de la *Poétique* apparut à la même époque<sup>47</sup>. Cette quasi-absence de ces deux textes d'Aristote, et en particulier de la *Rhétorique* au Moyen Age, est certainement l'un des facteurs permettant de saisir l'absence de rapprochements entre la musique

et la rhétorique. Notons toutefois que la musique a pu utiliser des éléments rhétoriques pour élaborer des formes musicales : selon Olivier Cullin, la rhétorique, et en particulier les stratifications de la *disputatio*<sup>48</sup>, servirent de modèle au motet au XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>49</sup>.

## A la Renaissance

Une nouvelle catégorie musicale apparaît à la fin du premier tiers du XVI<sup>ème</sup> siècle dans les traités de musique : la *musica poetica*. Les divisions de la musique sont souvent décrites dans les traités de musique, les théoriciens et musicographes les présentant souvent sous forme de schéma<sup>50</sup>. C'est certainement le théoricien allemand Johannes Cochlaeus<sup>51</sup> qui donne au XVI<sup>ème</sup> siècle le plus de précisions quant à ces divisions, s'inspirant de traités anciens. Nous schématisons ci-dessous ses propos relatifs aux divisions de la musique extraits de son *Tetrachordum Musices*<sup>52</sup>.

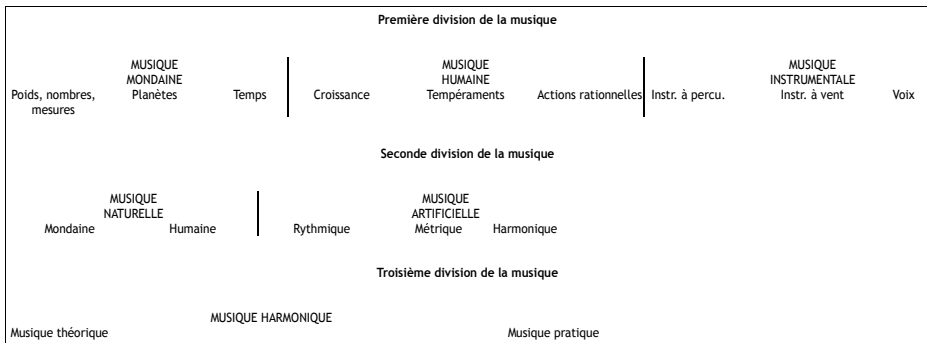


Figure 2 : Les divisions de la musique selon Johannes Cochlaeus

De nombreux traités de musique pratique - plus des abrégés que des sommes - sont édités au XVI<sup>ème</sup> siècle, surtout après les années 1550, où des éléments de théorie musicale fondamentaux sont exposés succinctement, telle que la modalité, mais où l'aspect mathématique de la musique n'est que très peu traité, voire éludé, laissant la place à des éléments de musique pratique. Olivier Trachier nous dit qu'à partir des années 1550, la *musica practica* - surtout à partir de la généralisation d'écrits traitant quasi-exclusivement de *musica practica*<sup>53</sup> - semble se tourner vers une approche de la musique par le *trivium* et non plus par le *quadrivium*, celle-ci se retrouvant plus assimilée au sein des traités « purement » théoriques<sup>54</sup>. La division de la musique à laquelle nous avons fait référence ci-dessus, qui n'est pas présentée par Johannes Cochlaeus, est la *musica poetica*. Ce serait en 1533 qu'apparaîtrait la première classification de cette division musicale dans la préface des *Rudimenta musicae* de Nicolaus Listenius<sup>55</sup> :

« La musique est la science de bien chanter selon l'usage. [...] Il y a trois sortes de musique : la musique théorique, la musique pratique et la musique poétique. (...) »

*La musique poétique est celle qui ne s'arrête ni à la connaissance de l'objet, ni à son seul exercice, mais qui laisse après son travail quelque chose de créé, comme lorsque quelqu'un écrit une musique ou un poème musical. Son but est l'œuvre réalisée et achevée. Elle consiste en effet à faire ou encore à fabriquer, c'est-à-dire dans une activité telle qu'elle laisse même après elle, le créateur une fois disparu, une œuvre parfaite et autonome. Aussi le musicien-poète est-il celui qui travaille à laisser quelque chose derrière lui. Et ces deux dernières catégories tiennent sans relâche la précédente unie à elles, mais non l'inverse<sup>56</sup>. »*

Cette définition montre que la musique poétique conçue en tant que science de la composition est considérée comme supérieure à la théorique et à la pratique en ce qu'elle les contient toutes deux en elle, et qu'elle est apte à donner un «produit fini» qu'est une œuvre « parfaite et autonome ». Nous voyons une référence à la *mousikè* grecque au sein de laquelle musique et poésie ne faisaient qu'un. Cette qualification d'œuvre appliquée à la musique provient certainement du fait que dans la perspective humaniste, la musique est comprise comme étant un mode d'expression poétique, c'est-à-dire de création selon des principes rhétoriques<sup>57</sup>. C'est cette association entre la musique et la rhétorique qui permet finalement à la création musicale d'obtenir un statut que l'on commence à théoriser à cette époque : celui d'une œuvre achevée et autonome.

## Bibliographie

- Cullin, O. 2004. *Laborintus. Essais sur la musique au Moyen Age*. Paris : Fayard.
- Dahan, G. 1998. L'entrée de la Rhétorique d'Aristote dans le monde latin entre 1240 et 1270. In : *La Rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'Antiquité au XVIIe siècle*. Paris : Vrin, pp. 65 - 86.
- Démétrios. 1993. *Du style*. Paris : Les Belles Lettres, CUF.
- Finck, H. 1556. *Practica musica*. Viteberg : Georgius Rhaw.
- Frosch, J. 1535. *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne*. Strasbourg : Petrus Schoeffer et Mathias Apiarius.
- Guicharousse, H. 1995. *Les Musiques de Luther*. Genève : Labor et Fides.
- Hermogène. 1997. *L'art rhétorique*. Paris : L'âge d'Homme.
- Heuillon, J. 1999. *Musique, rhétorique et passions : fondements socio-anthropologiques de la musique du premier baroque : Florence et Mantoue, 1580 - 1620* / thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement par Joël Heuillon ; sous la dir. de Jean-Paul Olive, Université de Paris VIII.
- La Charité, C. 2006. La prosopopée chez Rabelais. In : *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*. Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 9 - 20.
- Listenius, N. 1533. *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata*. Wittenberg.
- Magnien, M. 1990. Introduction. In Aristote, *Poétique*. Paris : Le Livre de Poche.
- Meerhoff, K. 1998 : Aristote à la Renaissance : Rhétorique, éthique et politique. In : *La Rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'Antiquité au XVIIe siècle, op. cit.*, pp. 315 - 330.
- Michel, A. 2003 (1960<sup>1</sup>). *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron - Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*. Louvain : Peeters.
- Plutarque. - 1848. *Plutarqui Scripta Moralia Volumen Primum*. Didot : Paris.
- 1870. *Œuvres complètes de Plutarque - œuvres morales et œuvres diverses*. Tome I. Paris : Hachette.
- Trachier, O. 2001. Introduction in Dressler, G. *Praecepta musicae poëticae*. Paris : Minerve.

## Notes

<sup>1</sup> *Iliade*, I, 247-249 et III, 212-224.

<sup>2</sup> Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VIII, 57.

<sup>3</sup> Ce texte serait le manuel complet le plus ancien de l'art de parler.

<sup>4</sup> Ce tableau et les explications qui suivent sont extraits de la thèse de Joël Heuillon, *Musique, rhétorique et passions : fondements socio-anthropologiques de la musique du premier baroque : Florence et Mantoue, 1580 - 1620*, partie intitulée *La Rhétorique, I - Technè rhetorikè, 1. La technique rhétorique ("ars oratoria", "rhetorica")*.

<sup>5</sup> Δικανικός. L'orateur accuse ou défend, l'auditoire juge d'actions situées dans le passé, avec pour objet de distinguer, au-delà du vrai et du faux, le juste et l'injuste.

<sup>6</sup> Συμβουλευτικός. C'est le discours du débat politique où l'on conseille et déconseille. Il s'agit de décider de l'avenir selon les critères de l'opportun et l'inopportun, de l'utile et l'inutile.

<sup>7</sup> Ἐπιδεικτικός, dit aussi panégyrique (πανηγυρικός) ou démonstratif (δεικτικῶς). Il consiste à louer ou blâmer quelqu'un (ou quelque chose), selon les critères (esthétiques et éthiques) du beau (bien) ou du laid (mal), devant le peuple, dans le but d'affirmer, dans le présent de la cité, les valeurs collectives qui créent l'identité sociale ; il est à l'origine de la pédagogie, de la «littérature» et de la pensée artistique.

<sup>8</sup> *Inventio* en latin, εὐρεσις en grec.

<sup>9</sup> Extrinsèques, donc hors de la technique rhétorique, mais constituant un réservoir utile : lois, témoins, contrats ...

<sup>10</sup> Intrinsèques, dépendants de la mise en œuvre de la technique rhétorique.

<sup>11</sup> On les nommera arguments logiques ou plutôt «quasi logiques», car ils interviennent dans le domaine du probable et non dans l'univers scientifique du vrai.

<sup>12</sup> Ici, raison, discours (λόγος).

<sup>13</sup> Raisonnement inductif à partir d'un nombre réduit de cas particuliers.

<sup>14</sup> Raisonnement déductif contenant de nombreuses étapes intermédiaires.

<sup>15</sup> Les arguments subjectifs consistent, pour l'orateur en acte, à paraître ce qu'il veut paraître pour renforcer la portée, la crédibilité de son discours.

<sup>16</sup> Colère et calme, crainte et confiance, honte et impudence, émulation et mépris, pitié et indignation, envie, obligeance.

<sup>17</sup> Μίμησις.

<sup>18</sup> *Locī* (sing. *locus*) en latin, τόποι (sing. τόπος) en grec.

<sup>19</sup> Il existe deux types de lieux : les communs et les particuliers.

<sup>20</sup> *Dispositio* en latin, τάξις en grec.

<sup>21</sup> *Elocutio*, λέξις.

<sup>22</sup> On parle de trope (figure de mots) lorsqu'un terme ne renvoie pas à son sens usuel, mais à un autre.

<sup>23</sup> *Memoria*, μνήμη.

<sup>24</sup> *Actio, pronuntiatio*, ὑπόκρισις.

<sup>25</sup> Par sa voix, ses gestes et son attitude.

<sup>26</sup> C'est pour lui un procédé didactique.

<sup>27</sup> *Rhétorique*, III, I, 44, 1403b.

<sup>28</sup> III, 14, 1, 1414b.

<sup>29</sup> I, 1, 14, 1355b.

<sup>30</sup> *Ibid.* : ἔστω δὴ ἡ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρησάου τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν.

<sup>31</sup> *Ibid.*, III, 7, V, 1408a.

<sup>32</sup> I, 1, 12, 1355a.

<sup>33</sup> Certainement du premier siècle avant notre ère.

<sup>34</sup> ... *car c'est une musique que la science de l'éloquence publique ; elle ne se distingue de la musique vocale ou instrumentale que par une différence de degré, non de nature* (Démétrios. 1993 : II, 71).

<sup>35</sup> II<sup>e</sup>me - III<sup>e</sup>me siècle de notre ère.

<sup>36</sup> Nous nous sommes directement reportés à ce qu'en dit Michel Patillon, le traducteur en français de l'*Art rhétorique* (Hermogène. 1997 : 45).

<sup>37</sup> C'est ainsi que Michel Patillon traduit *logos* dans ce texte.

<sup>38</sup> Par exemple, la modération.

<sup>39</sup> Par exemple, la colère. Quintilien nuance cette dualité en disant (livre VI, 2, 12) que certaines personnes exigent une émotion continue, et précise que « ... le πάθος et l'ἦθος participent parfois de la même nature, sauf qu'il y a entre eux une différence de degré, le premier en plus et le second en moins ; l'amour, par exemple, est un πάθος, l'affection un ἦθος ; parfois, ils s'opposent entre eux, ainsi, dans les péroraisons, ce qui a été excité par le πάθος est ordinairement calmé par l'ἦθος. » (... πάθος atque ἦθος esse interim ex eadem natura, ita ut illud maius sit, hoc minus, ut amor πάθος, caritas ἦθος, interdum diuersa inter se, sicut in epilogis ; nam quae πάθος concitauit, ἦθος solet mitigare).

<sup>40</sup> Plutarque. 1870 : *Αἱ δὲ τῶν μολλῶν διαλέξεις καὶ μελέται σοφιστῶν οὐ μόνον τοῖς ὀνόμασι παραπετάσασαι χρῶνται τῶν διανοημάτων, ἀλλὰ καὶ τὴν φωνὴν ἐμμελείαις τισὶ καὶ μαλακότησι καὶ περιφάσειν ἐφιδύοντες ἐκβακχεύουσι καὶ παραφέρουσι τοὺς ἀκροωμένους, κενὴν ἡδονὴν δίδόντες, καὶ κενότεραν δόξαν ἀντιλαμβάνοντες* (Plutarque. 1848. ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΑΚΟΥΕΙΝ, 41d, 7 : 50).

<sup>41</sup> Dahan, G. 1998 : 66.

<sup>42</sup> Michel, A. 2003 (1960<sup>1</sup>) : 348.

<sup>43</sup> La Charité, C. 2006 : 9.

<sup>44</sup> 1214 - 1294.

<sup>45</sup> Dahan, G. 1998 : 65.

<sup>46</sup> 1395 - 1486.

Cette référence vient de Meerhoff, K. 1998 : 316.

<sup>47</sup> Magnien, M. 1990 : 45.

<sup>48</sup> Discussions entre étudiants sous la direction d'un maître qui s'articulaient autour de fonctions rhétoriques définies.

<sup>49</sup> Cullin, O. 2004 : 91 - 98, et en particulier la p. 95.

<sup>50</sup> Voir par exemple le schéma que propose Hermann Finck dans son *Practica musica* (f. Aijv), ou celui de Johannes Frosch dans son *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne* (f. aiv).

<sup>51</sup> 1479 - 1552.

<sup>52</sup> Cochlaeus, J. : *Tetrachordum Musices, Tractatus primus, f. a iir*.

<sup>53</sup> Agissant en complémentarité et non en opposition avec la *musica theorica*.

<sup>54</sup> Trachier, O. 2001 : 16.

<sup>55</sup> C. 1500 - 1550.

<sup>56</sup> Listenius, N. 1533. Le texte cité ici provient de la seconde édition de 1537, intitulée *Musica*. Le texte et sa traduction viennent de la préface aux *Praecepta musicae poëticae* de Gallus Dressler par Olivier Trachier : *Musica est rite ac bene cantandi scientia [...] Et est triplex, θεωρική, πρακτική, ποιητική. (...) Poetica quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum et effectum. Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat. Unde Poeticus musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur. Et habent hae duae posteriores sibi perpetuo coniunctam superiorem, sed non e contra*

<sup>57</sup> Guicharousse, H. 1995 : 244.