

Le paysage sonore des cités grecques, d'Homère à Aristoxène de Tarente Des vestiges archéologiques à la théorie musicale

Si le son en lui-même est fugitif, il existe néanmoins suffisamment de sources variées pour en faire une étude raisonnée. Puisque toute culture perçoit et crée ses propres sonorités, le son en est une composante, de son émergence à sa disparition, qui peut évoluer par les contacts et les échanges avec d'autres cultures. La mer Égée apparaît en cela comme un cas exemplaire, puisque s'y côtoient de manière privilégiée Orient et Occident, et c'est précisément là que naît l'intérêt des Grecs pour le matériau sonore, qui définit pour partie leur culture. On en trouvera un bon panorama dans le catalogue d'exposition *Musiques! Échos de l'Antiquité*¹.

L'étude des « paysages sonores » de l'Antiquité se donne pour objectif d'analyser la perception, l'interprétation et la production des sons, qui montrent que l'être humain ne peut s'abstraire de son groupe, à une époque et en un lieu déterminé. Il s'agit de repenser les fondations du paysage sonore des Grecs, en partant de l'époque archaïque où tout ce qui fondera la culture classique se met en place dans les mondes égéens, et de voir comment il prend la forme d'un patrimoine sonore dans la culture d'Aristoxène de Tarente.

Ce projet se situe à la croisée de plusieurs disciplines. La philologie, l'archéologie et l'histoire culturelle sont au cœur des études sur la musique antique², mais la recherche emprunte désormais des méthodes et des questions à d'autres champs comme l'anthropologie culturelle, l'ethnomusicologie, l'histoire des sens et plus spécifiquement l'acoustique, les *sound studies* et les *sound-scape studies*. Si la publication de l'ouvrage de R. Murray Shafer³ a constitué en 1977 un événement, c'est surtout comme un appel à sauvegarder les sons d'antan, le texte prenant l'allure d'un manifeste politique. C'est pourquoi dans le cadre du programme « Paysages sonores et espaces urbains dans la Méditerranée ancienne », initié en 2012, S. Emerit, A. Vincent et moi-même avons voulu revenir sur cette notion de « paysage sonore » en lui donnant une épaisseur épistémologique et historique. L'ensemble de ces réflexions a été publié en 2015 dans un volume intitulé *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*⁴. On trouvera dans la contribution d'A. Vincent la définition à laquelle nous nous rangeons aujourd'hui : « Un paysage sonore est la représentation par un individu ou un groupe d'individus, dont les sens

sont le produit d'une construction sociale historiquement datée et contextualisée d'un ensemble d'événements sonores entendus en un lieu et en un temps historique déterminé pouvant être urbain ou rural »⁵.

J'ai pour ma part proposé d'identifier trois strates du sonore dans le cadre de mon programme de recherche consacré à l'anthropologie, archéologie et histoire des sons dans les mondes grecs et hellénisés, qui sont autant d'axes de réflexion sur le matériau sonore antique : la perception du sonore (édition, traduction et commentaire des textes grecs antiques et byzantins inédits relatifs aux théories antiques du son et de la musique), l'interprétation du sonore (réalisation de synthèses pour établir le paysage sonore des cités grecques à l'échelle régionale et coloniale) et la production du sonore (recours aux nouvelles technologies dont analyses, numérisation et impression 3D, pour la modélisation et l'étude acoustique des artefacts sonores et des espaces).

Si les sources littéraires sont extrêmement diffuses, voire confuses, sur ce sujet, en particulier parce que nous ne disposons pas de texte théorique complet écrit à l'époque archaïque, l'iconographie et surtout les vestiges d'instruments

1. EMERIT, GUICHARD, JEAMMET, PERROT, THOMAS, VENDRIES, VINCENT & ZIEGLER 2017.

2. PERROT 2019a.

3. MURRAY SHAFER 1977.

4. EMERIT, PERROT & VINCENT 2015.

5. VINCENT 2015, p. 28.

apportent une lumière essentielle sur les conditions d'émergence de la musique grecque. L'exemple de Sparte montre qu'à l'époque archaïque, la musique jouait un rôle majeur dans les grands festivals (Karneia, Gymnopédies, Hyacinthies) mais aussi que le son était une composante majeure du culte, que ce soit celui d'Orthia, déesse assimilée à Artémis, dans les marais (associée aux *auloi* et aux cymbales) ou celui d'Athéna Chalkiokos sur l'Acropole (associée aux clochettes)⁶. Le cas lacédémonien peut en outre être replacé dans le contexte plus général des consécration d'instruments sonores dans les sanctuaires grecs, ce que j'ai proposé en mai 2019 dans une séance du séminaire «Les gestes rituels», organisé par Christian Jeunesse et Jean-Marie Husser.

Les mondes égéens apparaissent ainsi comme le substrat sonore de toute la culture grecque, puisque c'est principalement dans les îles que se sont faits des contacts cruciaux pour les progrès philosophico-scientifiques des Grecs. Au fur et à mesure des siècles, les auteurs grecs se réclament toujours des autorités les plus anciennes, comme Terpandre de Lesbos ou Pythagore de Samos. Ils figurent parmi les pères de la musique grecque, mais aussi de la manière d'entendre les sons environnants, puisque poésie, philosophie et science cohabitent.

La figure d'Aristoxène incarne deux phénomènes majeurs, intrinsèquement liés, qui ont une incidence sur la manière d'appréhender les sons en Grèce antique : le tournant scientifique qu'instaure Aristote et l'écriture des premiers traités spécifiques d'harmonique et de rythmique. Il est donc opportun de déterminer ce qui constituait le domaine de compétences en matière sonore d'un disciple d'Aristote. Ce patrimoine, fondamentalement immatériel, est d'abord musical. L'oreille du Tarentin a été formée aux airs hérités du passé et aux innovations musicales contemporaines. Des répertoires se sont en effet constitués avec

tériser des groupes politiques, un point que nous avons exploré avec Luana Quattrocelli en organisant la journée d'études «La *mousikè* des oligarques. Poésie, musique et danse dans les pratiques aristocratiques et oligarchiques» au printemps 2019, où j'ai présenté une intervention intitulée «Les oligarques avaient-ils leurs tubes? Les compositeurs 'démodés' vus par l'Ancienne Comédie», en mettant en évidence les artistes appréciés par les membres de l'aristocratie athénienne. Originaire de Grande Grèce, Aristoxène connaissait sans nul doute ce répertoire, où certains poètes siciliens avaient leur place, comme Stésichore d'Himère. Mais il devait être tout autant familier de la musique d'Euripide, qui incarne une révolution esthétique dans la tragédie⁷ et connaît une faveur toute particulière en Sicile. C'est au IV^e siècle que se fixe par ailleurs la notation musicale grecque telle qu'on la connaît⁸, ce qui a sans doute favorisé la transmission d'anthologies musicales, qui à l'époque hellénistique pourront servir des fins de politique culturelle⁹.

Le patrimoine d'Aristoxène n'est toutefois pas uniquement musical, mais sonore en général, comme le montrent ses textes théoriques : la musique y est considérée comme une espèce particulière du son. La science d'Aristoxène nous est parvenue par une cinquantaine de manuscrits dispersés dans les plus grandes bibliothèques européennes. L'objectif est de faire le travail de collation de tous ces manuscrits afin de proposer une nouvelle édition, traduction et commentaire du texte pour la Collection des Universités de France, dans une perspective incluant l'anthropologie et l'archéologie. En plus d'un premier examen des manuscrits dont une version numérisée existe (bibliothèques de Paris, Londres, Bologne, Munich, Leipzig, Uppsala), j'ai à ce jour effectué plusieurs missions pour lire ceux qui sont conservés dans les bibliothèques de Cambridge, Venise,

Florence et du Vatican. Ce fut l'occasion de croiser quelques grands copistes médiévaux et renaissants, tel Jean d'Otrante, auteur dans les années 1540 d'au moins quatre copies dont trois ont un premier folio richement enluminé : l'un pour le Cardinal Marcel au titre de la basilique Sainte-Croix de Jérusalem, futur pape Marcel II (*Barberinus Graecus* 265), un autre pour le pape Paul III (*Vaticanus Graecus* 221) et un pour le roi François I^{er} (*Cantabrigiensis* Kk. V. 26). Pour ce qui est du commentaire, j'ai tâché de mettre en évidence la structure du texte qui nous est parvenu sous le nom générique d'*Éléments harmoniques* mais qui en réalité regroupe deux traités différents correspondant à deux états de la pensée d'Aristoxène : d'une part un traité que j'appellerais *Principes de l'harmonique*, à l'appui du musico-graphe Porphyre (III^e siècle av. J.-C.) qui cite Aristoxène, et d'autre part les *Éléments harmoniques* à proprement parler. J'ai développé les points importants de l'argumentation dans une communication intitulée «Comment faire un traité d'harmonique?» et présentée dans le colloque *Le chant indéchiffré de la prose*, organisé par Marie-Anne Sabiani, Anne-Iris Muñoz et Martin Steinerück à Sorbonne-Universités en avril 2019. Le texte d'Aristoxène est fondamental, car il est le premier d'une longue tradition de traités d'harmonique, et ce jusque dans l'Empire byzantin et le monde arabo-persan.

Si le patrimoine sonore d'un Grec dépend de la région dont il est originaire et où il vit, de la même manière, lorsqu'il voyage, il porte avec lui sa culture sonore. C'est à l'époque archaïque qu'a lieu un important flux migratoire dans le cadre des diasporas. C'est pourquoi il convient d'étudier tout autant le paysage sonore des fondations secondaires que celui des métropoles, pour déterminer le fonds commun et ce qui évolue, d'une part par le changement de cadre géographique et d'autre part par le contact avec d'autres cultures. Un des exemples les mieux documentés de ce point de vue est sans nul doute celui de la Grande-Grèce,

6. PERROT 2018, 2019b.

7. Sur les rapports entre musique et danse dans le théâtre grec, voir PERROT 2019c.

8. PERROT 2019d.

9. PERROT 2019e.

où l'on a retrouvé des tombes de musiciens (Lecce, Locres, Tarente, Métaponte, Poséidonia). Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est un Grec des colonies, formé au pythagorisme dans sa ville natale de Tarente, qui, après avoir parfait ses études au Lycée, est devenu le « Mousikos » par excellence. De nombreux vestiges d'instruments, notamment d'*auloi*, ont été retrouvés à Tarente, dont la vie musicale a toujours été très active. J'ai également eu l'occasion de proposer une contribution sur la musique des Grecs installés sur les rivages de la Mer Noire, dans le cadre d'une exposition sur la cité d'Apollonia de Bulgarie¹⁰.

Pour conclure, les travaux que j'ai effectués d'octobre 2018 à fin 2019 dans le cadre cette opération ont permis une collecte importante de données, que ce soit la constitution du corpus des artefacts sonores (qui seront intégrés ultérieurement à une base de données rassemblant les vestiges d'instruments de musique du pourtour méditerranéen antique, projet franco-italien initié au second semestre 2019) et la collation de manuscrits pour l'établissement du texte d'Aristoxène. Le commentaire de ces traités reposera sur les interventions que j'ai consacrées au patrimoine sonore des Grecs jusqu'à Aristote, tant sur la constitution d'un répertoire musical oscillant entre tradition et innovations, que sa diffusion par la circulation des musiciens et des savoir-faire techniques associés à la fabrication des instruments.

¹⁰. PERROT 2019f.

