

Du patrimoine musical au patrimoine sonore de la Grèce antique : un bilan personnel (2018-2023)

(1)

La nomination de Prosper Mérimée comme inspecteur général des monuments historiques de France en 1834 a posé les fondements d'une réflexion sur le patrimoine architectural avec son lot de doutes et d'interrogations : fallait-il simplement protéger les bâtiments en les conservant à l'identique, les laisser se détériorer ou les reconstruire selon une certaine idée de ce qu'ils avaient pu être ? Notre rapport au patrimoine a quelque chose de paradoxal, car on est pris entre la volonté de maintenir tel quel ce qui a existé, comme un trésor du passé, et celle de faire œuvre nouvelle en acceptant que les œuvres du passé évoluent au risque de disparaître.

Étymologiquement, le patrimoine désigne un bien qu'on hérite de son père⁽²⁾, et plus généralement de ses ascendants, ce qui donne une dimension collective à ce legs, et la loi veut que, une fois devenu dépositaire d'un héritage, on en devienne propriétaire mais aussi responsable d'une éventuelle transmission à ses descendants. Longtemps habitués à considérer le patrimoine dans sa matérialité, nous n'avons admis que récemment – à l'échelle de l'histoire humaine – l'idée qu'il existait aussi un patrimoine immatériel, intangible mais tout aussi constitutif de ce qui fonde les communautés humaines par voie de transmission. Plus encore, il faut remarquer qu'il n'y a pas de frontière hermétique entre ces deux types de patrimoine, comme le montre le cas de la musique⁽³⁾ : si le phénomène sonore est par essence éphémère et qu'il disparaît, ne laissant guère qu'un souvenir immatériel à l'auditeur, ses conditions d'émergence et d'existence

sont bien matérielles, que l'on songe tout simplement à l'instrument de musique ou aux édifices de spectacle. L'ensemble forme donc ce que l'on peut appeler avec l'UNESCO le « patrimoine culturel » – notons qu'en anglais la notion de patrimoine est rendue par *heritage* :

« Ce que l'on entend par « patrimoine culturel » a changé de manière considérable au cours des dernières décennies, en partie du fait des instruments élaborés par l'UNESCO. Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel ».⁽⁴⁾

Cette large définition met l'accent sur l'oral, ce qui souligne *a contrario* le poids qu'on accordait jusque-là à l'écrit dans la transmission, en particulier sous la forme du testament. Il est

1. Cet article est une version remaniée et actualisée d'une communication présentée à Ravenne en 2017 : avec l'accord de ma collègue Donatella Restani (Université de Bologne), qui alors m'avait demandé de présenter les principales thématiques de l'exposition « Musiques ! Échos de l'Antiquité », je saisis l'occasion de présenter ce texte aux Chroniques d'Archimède pour illustrer ma démarche d'analyse de la musique antique, sous l'angle plus particulier du patrimoine. On ne sera donc pas étonné de voir que beaucoup d'exemples sont empruntés au catalogue. J'adresse mes plus vifs remerciements à Donatella Restani pour m'avoir autorisé à publier cette version.

2. Cette notion est aujourd'hui remise en question, dans l'idée qu'elle invisibilise l'héritage laissé par les femmes. Le fait est qu'en ancien français, la notion de matrimoine existait, et le mot a évolué en « mariage ».

3. Certaines pratiques musicales de la Grèce contemporaine ont été classées au patrimoine mondial de l'UNESCO : le *rebetiko* (2017), le chant byzantin (2019), et plus récemment la caravane polyphonique d'Épire (2020).

4. <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>.

pourtant devenu évident que l'oral est un vecteur de transmission tout aussi important, sinon plus, en particulier dès qu'il est question de musique. Cette nouvelle manière d'envisager le patrimoine accorde une attention toute particulière aux prestations musicales, ce qui répond à l'émergence des *performance studies* dans le paysage actuel de la recherche. Sur la page consacrée aux arts du spectacle, on peut lire encore :

« La musique est peut-être le plus universel des arts du spectacle et on la trouve dans toutes les sociétés, faisant le plus souvent partie intégrante d'autres formes d'arts du spectacle et d'autres domaines du patrimoine culturel immatériel, comme les rituels, les manifestations festives ou les traditions orales. Elle est présente dans les contextes les plus divers : sacrée ou profane, classique ou populaire, étroitement liée au travail ou au divertissement. La musique peut également avoir une dimension politique ou économique : elle peut raconter l'histoire d'une communauté, chanter les louanges d'un personnage puissant ou jouer un rôle clé dans des transactions économiques. Les occasions dans lesquelles on interprète de la musique sont tout aussi variées : mariages, funérailles, rituels et initiations, activités festives, divertissements de toutes sortes, ainsi que bien d'autres fonctions sociales ».⁽⁵⁾

Souvent les études sur la musique antique ont été regardées avec une certaine suspicion, voire un certain discrédit, dans l'idée que la musique n'est pas

un sujet sérieux. En 1907, Jules Combarieu écrit que « les études d'histoire musicale ne sont pas officiellement reconnues »⁽⁶⁾. Du chemin a été parcouru. Il est désormais acquis que la musique joue un rôle majeur dans tous les aspects de la vie des collectivités humaines : politique, social, économique, scientifique, diplomatique etc. L'histoire de la musique a trouvé d'autres lettres de noblesse dans le champ de l'anthropologie culturelle, par le biais de l'ethnomusicologie. La principale difficulté pour la musique antique est que nous ne saurions l'étudier comme une culture vivante. Mais à y réfléchir de près, qu'est-ce qu'une culture vivante sinon un patrimoine qui s'est constitué dans un espace défini à un moment défini ? En d'autres termes, quand bien même la culture est « vivante », on ne saurait présumer d'une permanence parfaite des rites et pratiques. À moins d'étudier une culture entièrement coupée des autres, figée dans le temps et l'espace, il faut aussi concevoir la possibilité d'interactions avec d'autres cultures qui conduisent à d'inévitables changements ou métissages. Et c'est un principe de base de l'anthropologie que la présence d'un observateur change déjà à un certain degré la *performance* en train de se dérouler. Ces réserves sur l'étude des cultures contemporaines atténuent la frustration que l'on peut éprouver quand il s'agit d'étudier la culture musicale des sociétés antiques.

Les objets représentatifs des cultures musicales antiques sont le reflet d'un patrimoine musical

individuel ou collectif, fruit d'une histoire personnelle et sociale. Si les sources textuelles et iconographiques sont nombreuses sur les pratiques musicales, le défi est plus difficile à relever pour l'illustration des sons : outre qu'il n'est pas toujours aisé de faire la différence entre ce que nous appelons bruit et musique, les phénomènes sonores sont davantage accessibles par les textes que par d'autres sources, exception faite des artefacts sonores, qui bénéficient aujourd'hui de l'apport des nouvelles technologies (analyses physico-chimiques, numérisation, modélisation et impression en trois dimensions) en plus de la reconstitution de la « chaîne opératoire » par l'archéologie expérimentale. Mais le point de vue ne peut que changer en prenant en compte de nouvelles problématiques de recherche, notamment celle du « paysage sonore », défini ainsi par Alexandre Vincent dans le cadre de nos travaux communs : « 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. »⁽⁷⁾

Dans cet article, je voudrais donc repartir de la notion de « patrimoine », une « recherche tous azimuts », selon un article de Philippe Testard-Vaillant⁽⁸⁾, qui évoque notamment les « stratégies de conservation et de restauration » mises en œuvre entre autres pour les instruments de

5. <https://ich.unesco.org/fr/arts-du-spectacle-00054>.

6. COMBAREIU 1907, p. 339.

7. VINCENT 2015, p. 28.

8. TESTARD-VAILLANT 2018.

musique. Le patrimoine musical antique, qui fondamentalement est une construction sociale en ce qu'il définit l'histoire de certaines communautés humaines, est d'abord appréhendé selon des modalités matérielles, qu'il s'agisse du rapport des anciens à leur propre passé musical – et sonore – ou de ce que nous, modernes, avons hérité des anciens dans ce domaine. Cependant, aujourd'hui, de nouveaux paradigmes se sont fait jour, qui invitent à considérer le patrimoine dans son immatérialité, c'est-à-dire l'ensemble des gestes éphémères dont nous n'avons que quelques modestes traces, voire dans sa virtualité, à l'ère du numérique. L'objectif de cette contribution est de donner un aperçu des grands modèles par lesquels on a appréhendé ce patrimoine dans l'histoire de la discipline, qui reflètent d'une certaine manière aussi mon parcours personnel.

Du patrimoine visuel au patrimoine musical

Pendant longtemps, la musique antique a été transmise aux modernes sous la forme de textes connus surtout des érudits⁽⁹⁾. Les fouilles du XVIII^e siècle et surtout du XIX^e siècle ont mis au jour quantité d'images qui ont assez vite dépassé le champ savant pour gagner le monde des artistes, qui créent leur propre vision de la musique antique. Avec l'invention de nouveaux arts comme le cinéma et la bande dessinée (*Astérix*, *Alix*), et le développement des jeux vidéo, l'iconographie musicale inspirée par l'antique n'a cessé d'augmenter.

La production artistique du XIX^e siècle mettait les scènes antiques particulièrement à l'honneur dans les arts visuels (peinture et sculpture) et dans des arts combinant vision et audition comme l'opéra. L'exemple du Vésulien Jean-Léon Gérôme (1824-1904) est éclairant : féru d'Antiquité, il s'est illustré autant dans la peinture que la sculpture. Héritier de l'académisme, représentant du courant dit « pompier », Gérôme recrée l'Antiquité à la fois en puisant dans un imaginaire ambiant mais aussi en citant des œuvres authentiques. Considérons sa toile *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, réalisée en 1848 et aujourd'hui conservée au Musée des Augustins à Toulouse⁽¹⁰⁾ (fig. 1). Cette composition met au premier plan le poète Anacréon jouant de la cithare, accompagné de deux enfants, Dionysos avec thyrses et coupe d'une part et d'autre part Éros avec ailes et arc. Gérôme a reproduit avec beaucoup de minutie la cithare, même s'il interprète mal les éléments organologiques comme les résonateurs métalliques qu'il incorpore aux montants de l'instrument. Notons aussi que le tissu qui pend, normalement plein, est ici réinterprété comme une résille décorée dans la partie supérieure de hiéroglyphes égyptiens. Enfin, l'orientation choisie par Gérôme fait qu'il a inversé la représentation du citharède, comme s'il était gaucher, ce qui ne se voit que très rarement dans l'iconographie antique. À gauche de la toile, une ménade dénudée joue de l'*aulos*, dont Gérôme emprunte la forme générale plutôt aux *tibiae* romaines. À ses pieds,

on voit un très beau lécythe à fond blanc. À l'arrière-plan, une foule aux allures dionysiaques est menée par une joueuse de *tympanon*, qui est une citation d'une célèbre statue grecque connue par le biais de figurines en terre cuite. L'inspiration de Gérôme vient peut-être du goût de l'époque pour la poésie anacréontique qui se répand dans les cercles littéraires, comme en témoigne l'« Odelette anacréontique » de Théophile Gautier, publiée dans le recueil *Émaux et camées* entre 1852 et 1872. Bien plus tard, en 1881, Gérôme donnera une version sculptée en bronze de sa vision de l'antique poète de Téos, conservée au musée Georges-Garret de Vesoul : conservant le même titre, il réduit le groupe au poète et aux deux enfants qu'il tient dans les bras. Gérôme n'a pas renoncé à la cithare, qu'il accroche au dos d'Anacréon. L'œuvre de Gérôme, comme celle des artistes de son temps, montre bien que la musique antique relève davantage du patrimoine visuel que sonore. Ils recomposent une sorte de mosaïque d'éléments disparates pour lesquels il manque certaines clefs de lecture, qui ne viendront qu'avec les nouvelles découvertes archéologiques, notamment d'instruments de musique.

L'œuvre de Gérôme est elle-même érigée rapidement au rang de patrimoine, même s'il ne résiste guère à la révolution impressionniste. L'imagerie qu'il a contribué à fixer de la musique antique inspire les réalisateurs tout au long du XX^e siècle et l'imaginaire moderne de la musique antique doit beaucoup aux représentations qu'on en trouve

10. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 5 p. 119.

9. BELIS 2002.



Fig. 1. Jean-Léon Gérôme, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, 1848, Toulouse, Musée des Augustins, inv. 2004 1 102 © Mairie de Toulouse, musée des Augustins – Photo STC.

dans le cinéma, et tout particulièrement le péplum. De ce point de vue, le péplum remplit des fonctions similaires à l'opéra, notamment les fresques grandioses de Verdi, que l'on songe à *Aïda* pour l'Égypte ou *Nabucco* pour la Mésopotamie et l'histoire juive. L'opéra, par ailleurs héritier de la tragédie grecque en ce qu'il combine texte, musique et danse, s'est aussi nourri des mythes gréco-romains relatifs à la musique. Le meilleur exemple en est l'histoire d'Orphée, dont la version la plus célèbre est sans doute *l'Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck. Nous avons conservé plusieurs photographies d'actrices ayant interprété le fils d'Apollon dans des représentations de cette œuvre. Une des plus anciennes montre la Suédoise Matilda Linden (née Jungstedt) en 1885 avec dans les mains un instrument qui correspond parfaitement à la manière dont on se représentait alors la lyre, qui ressemble davantage à une petite cithare aux montants très arrondis⁽¹¹⁾. Un autre,

pris quelques années plus tard, montre les deux sœurs Sofia et Giulia Ravogli en 1890⁽¹²⁾, respectivement dans les rôles d'Eurydice et Orphée. Elles se sont produites à Covent Garden dans six représentations en novembre 1890, après avoir joué dans *Aïda*, dont les trompettes ne cessent de résonner à nos oreilles⁽¹³⁾. Si l'on en croit la presse de l'époque⁽¹⁴⁾, Giulia triompha dans le rôle d'Orphée. Sa sœur semble-t-il n'avait pas les mêmes aptitudes vocales ni le même génie dramatique, mais sa beauté sculpturale et son port digne lui valurent une certaine renommée. Sur cette photographie, Eurydice, morte, est allongée tandis qu'Orphée, lui tenant la main, est assis dans une attitude méditative. Sa lyre est posée debout au pied du lit : l'instrument pentacorde est particulièrement peu crédible, mais il paraît clair que celui qui a conçu l'objet a voulu lui donner la forme d'un cœur, pour évoquer

les amours malheureuses du fils d'Apollon. Le baudrier, présent dans de nombreuses images antiques, est ici réinterprété comme un motif décoratif. Un autre cliché⁽¹⁵⁾ illustre le retour de cet opéra à Londres en 1961, joué au même endroit, mais désigné désormais comme le Royal Opera House. Pris le 12 janvier 1961, il montre un trio d'actrices, les sopranos australiennes Elsie Morison et Jenifer Eddy ainsi que la contralto britannique Norma Procter dans les rôles respectifs d'Eurydice, Amour et Orphée. Norma Procter, qui faisait alors ses débuts à l'opéra, tient un instrument octacorde qui est un pur accessoire, assez sobre dans sa morphologie.

Quant au cinéma, une des premières mises à l'écran d'un instrument de musique est le court-métrage *Pygmalion et Galatée* de Georges Méliès en 1898⁽¹⁶⁾. *Pygmalion*, qui est en train d'achever sa statue de Galatée, en tombe éperdument amoureux. La statue alors prend vie, mais quand le sculpteur essaie de l'embrasser, elle change soudain de place, se tenant sur un autre piédestal et jouant d'une lyre toute héritée de l'imagerie des deux siècles précédents. Puis la statue se sépare en deux, une moitié apparaissant après l'autre, ce qui rend l'artiste complètement fou. Finalement les deux moitiés se réunissent et au moment où *Pygmalion* croit enfin toucher au but, Galatée redevient une statue. Cette version du mythe, particulièrement

11. Cliché AKG 186546.

12. <https://www.gettyimages.fr/license/520850195>.

13. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n°8-12 p. 122-123.

14. WEARING 2013, p. 42, n° 90.295.

15. <http://www.gettyimages.fr/license/174527508>.

16. C'est l'opus 156 dans le catalogue des œuvres de G. Méliès. Voir DUMONT 2009, p. 129

comique, a donné à Méliès l'occasion de s'essayer à différentes illusions théâtrales. Première adaptation cinématographique du mythe, ce petit film semble être une métaphore du travail de réalisateur : devant monter des séquences prises indépendamment, il désespère de donner vie à ce qui reste fondamentalement une illusion. Ce n'est sans doute pas un hasard si Méliès lui-même interprète le rôle de Pygmalion avec Jehanne d'Alcy en Galatée. L'idée que la Galatée de Pygmalion ait été une musicienne est originale, sans doute inspirée par une autre Galatée mythique, celle qui suscite l'amour vain de Polyphème qui essaie de la séduire avec la musique de sa syrinx. La pose que prend Galatée dans le court-métrage est probablement empruntée à l'Apollon citharède du Vatican. Enfin, notons que Galatée pince les cordes de son instrument, alors même qu'il s'agit d'un film muet : peut-être est-ce là encore un trait ironique de Méliès.

La Grèce antique a suscité bien moins de péplums que l'Antiquité romaine et il n'y a rien de comparable au nombre de trompes romaines, droites ou courbes, qui peuplent les grandes fresques impériales réalisées à Hollywood ou Cinecittà. Il y a néanmoins quelques belles scènes inspirées de l'histoire grecque, ainsi le film réalisé par Robert Rossen en 1956, *Alexandre le Grand*, où Richard Burton tenait le rôle-titre, Danielle Darrieux campant Olympias⁽¹⁷⁾. Dans une scène où l'on voit l'entrée triomphale d'Alexandre avec son armée,

le Macédonien est précédé de quelques joueurs de grandes trompes droites en bronze, qui, si elles sont censées figurer la salpinx grecque, sont de fait une copie de tubae romaines. Cette imagerie est directement empruntée au péplum romain, qu'on songe par exemple au *Quo vadis?* de Mervin LeRoy (1951). Toutefois, pour faire grec, l'accessoiriste a coiffé les soldats de casques corinthiens. Tel est le type de sonorités qui dominent le péplum gréco-romain : des sons puissants, riches en cuivre, particulièrement associés au monde militaire. On trouvera en revanche de grandes harpes dans les péplums se déroulant en Égypte (ainsi le *Cléopâtre* de Cecil B. DeMille en 1934 ou le *César et Cléopâtre* de Gabriel Pascal en 1945) ou en Orient (par exemple le *David et Bethsabée* de Henry King en 1951).

Deux ans avant le film de Méliès, Théodore Reinach avait fait entendre sa restitution du premier hymne delphique à Paris, ouvrant ainsi la voie à de nombreuses présentations de cette musique, qui est à ce point déconcertante qu'elle provoque un rejet de la part de compositeurs comme Saint-Saëns qui s'étaient essayés de composer à l'antique. En 1892, l'École française d'Athènes commence sa grande fouille de Delphes, et un an plus tard, en 1893, on découvre des inscriptions tout à fait originales. Elles portent une notation musicale. Il s'agit de deux hymnes à Apollon qui ont été interprétés lors de la Pythaïde de 128 avant notre ère, lors d'une procession des Athéniens à Delphes avec une grande corporation de musiciens qui jouaient de l'*aulos*

et de la cithare. Elle s'achevait par un grand sacrifice à l'autel d'Apollon, devant le temple à Delphes, et on y interprétait ces hymnes. Le premier hymne est dû à Athēnaios, qui y loue le dieu Apollon, décrit le sacrifice en cours et évoque les liens particuliers entre la cité d'Athènes et celle de Delphes. Aussitôt après cette découverte sensationnelle, Reinach se charge de la transcription musicale. Son but est de faire connaître largement l'hymne à Apollon. Mais pour ne pas heurter les oreilles sensibles du public de son époque, il demande des harmonisations à des compositeurs contemporains, d'abord pour la première audition à l'École française d'Athènes, en mars 1894, devant le roi de Grèce, puis à Paris. Une partition, présentée dans l'exposition sur « L'olympisme : une invention moderne » au Louvre au printemps 2024, est la version publiée (2^e édition) de l'arrangement que Gabriel Fauré a fait pour orchestre de chambre et voix de soprano. Elle porte deux autographes. En haut à droite, on voit celui de Théodore Reinach qui écrit : « À ma gracieuse interprète qui par son dévouement improvisé a sauvé une soirée compromise. Hommage dévoué ». En haut à gauche, on lit celui de Germaine Lubin, élève à cette époque au conservatoire de Paris dont Fauré était le directeur, qui devait être promise à une grande carrière de chanteuse à l'Opéra. Je pense avoir identifié la soirée en question : grâce au *Comoedia*, on apprend que le 9 avril 1908, le Comité d'études historiques, archéologiques et artistiques « La Montagne Sainte-Geneviève et ses abords » a donné à l'Institut des Sourds-Muets une fête dans

17. DUMONT 2009, p. 238-240. Sur la musique du péplum, voir VENDRIES 2015.



Fig. 2. Inscription de Seikilos, Copenhague, Nationalmuseet inv. 14 897 © S. Perrot.

laquelle une chanteuse grecque du nom de Mati devait chanter l'*Hymne à Apollon*; deux jours après, le quotidien informe ses lecteurs que le programme a dû être modifié en raison de l'indisposition des chanteuses et que Germaine Lubin est l'interprète de l'*Hymne à Apollon*. Après sa publication, le succès de la partition est immense, elle fait le tour du monde, et on l'entend également lors du congrès que réunit Pierre de Coubertin en juin 1894 pour décider de la naissance des Jeux Olympiques modernes⁽¹⁸⁾. Cette représentation – qui devait avant tout être une représentation d'agrément – fut décisive. La découverte des textes musicaux delphiques est l'occasion de redécouvrir d'autres documents, bien connus depuis le ^{xvii}^e siècle comme les hymnes de Mésomède de Crète, ou découverts plus récemment, comme la petite colonne de Seikilos (**fig. 2**) ou le fragment de l'*Oreste* d'Euripide.

18. BELIS 2008; BELIS 2009; PERROT 2024a. La pièce a été donnée lors de la cérémonie de clôture des Jeux Olympiques de Paris: cf. PERROT 2024c.

Partitions imprimées et vestiges d'instruments contribuent à faire exister la musique antique dans d'autres champs de la matérialité, de même que les enregistrements, qui, à la faveur du développement de la radiophonie, apparaissent dans des émissions consacrées à l'histoire de la musique, comme illustration d'un savoir que l'on croyait perdu⁽¹⁹⁾.

Recontextualiser le patrimoine musical antique et sa transmission

Les grandes campagnes archéologiques dans le bassin méditerranéen au ^{xix}^e siècle (Égypte, Morée) et en Orient au début du ^{xx}^e siècle mettent au jour de nouvelles images qui viennent enrichir le patrimoine iconographique, mais aussi des instruments qui complètent alors la connaissance des objets destinés à produire du sonore. Si ces découvertes ont pu être documentées assez tôt, avec plus ou moins de détails, il n'y a pas eu de collation d'ensemble pour arriver à un catalogue raisonné de tous les instruments de musique antique. Ce qu'il y a de plus avancé en la matière se trouve dans le milieu des égyptologues, avec quelques catalogues de grands musées publiant leurs collections d'instruments antiques, comme le Musée égyptien du Caire ou le Louvre. L'élaboration d'une base de données réunissant tous les vestiges d'instruments sonores des grandes aires chrono-culturelles méditerranéennes antiques est un travail de longue haleine que le projet RIMAnt a entrepris depuis quelques années

19. PERROT 2021.

maintenant⁽²⁰⁾. Bien des questions se posent, dès lors que l'on envisage une telle entreprise, notamment pour la typologie: nous avons fait le choix de nous référer à la classification ethnomusicologique Honsbostel-Sachs en quatre grandes catégories (idiophones, membranophones, cordophones et aérophones), mais il fallait aussi tenir compte de la manière dont les anciens nommaient leurs instruments, quand on le sait, sachant qu'ils avaient leurs propres critères de classement⁽²¹⁾. Car étudier le patrimoine d'une culture, c'est savoir faire la part entre ce qui est issu de son propre regard et ce qui se fait dans la culture elle-même.

La principale difficulté quand on étudie la musique antique est de ne pas donner l'impression d'un grand tout sensoriel immuable et intemporel. Il faut parvenir à mettre en évidence certains invariants, tout en respectant les différents contextes. Si le panthéon grec est déjà bien constitué à l'époque d'Homère et d'Hésiode, la relation à la musique des différents dieux évolue au fil du temps. Les mythes qui font des dieux des inventeurs d'instruments – Hermès et la lyre, Athéna et l'*aulos*, Pan et la syrinx – sont anciens, comme en témoignent les hymnes homériques et les épigrammes de Pindare. Mais l'exemple de la XII^e Pythique montre que certaines légendes avaient un ancrage plus local: l'*aulos* avait ses lettres de noblesse en Béotie, quand il pouvait être décrié à

20. <https://rimant.hypotheses.org/>
Voir CASTALDO, EMERIT, PERROT, RESTANI, VENDRIES, VINCENT 2024.

21. PERROT 2016.

Athènes⁽²²⁾. Il ne faut toutefois pas surestimer les discours d'une élite sociale qui a pris l'habitude de faire du mythe du combat entre Apollon et Marsyas une sorte de mythe archétypal des guerres médiques, d'une opposition entre Orient et Occident. La consécration du groupe de Myron sur l'Acropole (**fig. 3**), montrant une Athéna jeune et droite face à un Marsyas dont tous les muscles sont tendus et qui fait un geste de protection face à la déesse, assorti d'un mouvement de pas en arrière, s'inscrit bien dans ce contexte. La déesse tutélaire reprend ses droits sur le sanctuaire pillé et suscite désormais la prudence de la part de l'étranger. Mais il n'est pas dit que cette opposition entre ce qui serait la culture et la nature, la civilisation et la sauvagerie, soit une clef de lecture opérante à toutes époques. Certains paradigmes heuristiques ont eu plus de succès que d'autres, et il est certain que, dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche a fait date en soutenant la thèse selon laquelle le monde grec serait partagé entre deux pôles, l'apollinien et le dionysiaque. C'est un bon exemple des différentes strates qui peuvent constituer le patrimoine intellectuel dont on hérite de ses prédécesseurs : cette opposition nous paraît aujourd'hui évidente, alors qu'elle est née essentiellement d'un discours intellectuel de philosophes à l'époque classique, en réaction notamment à ce qu'on appelle aujourd'hui la « Nouvelle musique ». À leur suite on en est venu à associer une musique réglée, sobre et apaisante à Apollon, laissant les



Fig. 3. Reconstitution du groupe d'Athéna et Marsyas par Myron, Francfort/Main, Liebieghaus © S. Perrot.

délires orgiastiques à Dionysos et quelques autres divinités venues d'Asie Mineure, en particulier Cybèle.

Toutefois, ce qui est vrai des discours philosophiques, élaborés à Athènes dans un contexte de faillite démocratique, ne rend pas toujours compte des pratiques quotidiennes et n'augure en rien des siècles postérieurs. Si nous avons des attestations spécifiques aux divinités orientales, de même que quelques schémas iconographiques repris et diffusés, comme la Cybèle trônant au *tympanon* d'Agorakritos, d'autres documents montrent qu'il n'y a pas toujours de partition réglée entre des cultes qui seraient apolliniens et d'autres dionysiaques. Une stèle conservée au Musée National d'Athènes⁽²³⁾ montre ainsi dans le registre supérieur

une scène cultuelle avec Apollon et Cybèle : une prêtresse, accompagnée d'un aulète, offre un sacrifice d'ovin aux deux divinités, chacune identifiée avec un attribut musical. Apollon tient la cithare et Cybèle le *tympanon*. L'inscription au bas de la pierre permet de comprendre qu'il s'agit de Stratonikē, prêtresse d'Apollon et de la Grande Mère, preuve que dans ce contexte les deux divinités étaient intimement liées :

οἱ θιασίται καὶ θιασίτιδες
[ἐ]στεφάνωσαν Στρατονίκην
Μενεκρ[ά]-
[τ]ου ἱερωτεύσασαν ἐν τῷ η' καὶ ο'
καὶ ρ'
[ἔ]τει Μητρὶ Κυβέλη καὶ Ἀπόλλωνι
στεφά-
[ν]ω γραπτῷ ἐν στήλῃ καὶ
κηρυκτῷ σὺν ταί[νι]-
αι καὶ ἄλλω στεφάνῳ κηρυκτῷ
σὺν ταί[νι]-
αι ἐν τῇ τοῦ Διὸς συναγωγῇ
φιλαγαθήσας[αν].

22. PAPADOPOULOU & PIRENNE-DELFORGE 2001.

23. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 88 p. 173. J'ai procédé à une nouvelle étude de cette inscription qui devrait être prochainement publiée.

Les membres du thiasos, hommes et femmes, ont décerné à Stratonikè, fille de Ménékratès, qui fut prêtresse de la déesse Mère Cybèle et d'Apollon dans la 178^{ème} année, une couronne avec un bandeau, qui fut gravée sur une stèle et proclamée, ainsi qu'une autre couronne avec bandeau qui fut proclamée dans le lieu de rassemblement dédié à Zeus, parce qu'elle avait œuvré bénévolement.

On apprend que la stèle a été consacrée par une association d'hommes et de femmes, lesquels sont représentés banquetant sur le registre médian de la stèle, avec un spectacle de musique (au jeu de l'*aulos*) et de danse. Ainsi, à l'époque hellénistique, à Nicée, il n'y avait pas d'opposition marquée entre l'*aulos*, la cithare et le *tympanon*, et entre Apollon et Cybèle. Il faut donc se méfier des discours qui généralisent trop, qui ne rendent pas compte des différents contextes historiques et géographiques.

Les différences ne prennent sens que sur un fond commun et, comme Hérodote l'a bien exprimé, les Grecs se retrouvent dans une culture commune⁽²⁴⁾, ce qui inclut la musique. À côté de pratiques spécifiques à certaines régions, comme en témoigne par ailleurs la constitution de véritables écoles de musique régionales à l'époque pré-classique, se forge un répertoire commun qui devient un véritable patrimoine qui se transmet par tradition orale d'abord : c'est là un des éléments constitutifs de la *paideia* que de chanter les poètes du passé, en particulier dans le

cadre du banquet, du moins à Athènes qui domine largement notre documentation. Si la consignation d'Homère remonte à Pisistrate, la constitution d'un corpus des trois tragiques est à l'initiative de Lycurgue, dans le contexte de l'Athènes démocratique, qui illustre bien les relations entre musique et politique : ainsi, Euripide porte sur la scène poético-musicale des débats sur le meilleur régime politique et Aristophane, qui le parodie, lui reproche d'avoir adopté un style qui reflèterait selon lui les faillites de la démocratie : *o tempora, o mores* s'applique tout autant à la musique, qui, déjà au V^e siècle, voyait s'affronter les avant-gardistes, prenant des libertés avec la rythmique traditionnelle (que ce soit par l'emploi de cellules rythmiques plus courtes ou de formes de vers libre) et les usages mélodiques (par l'introduction du chromatisme). À côté d'Euripide ou Agathon pour le théâtre, Timothée de Milet fait figure d'épouvantail dans sa pratique du *nome* et du dithyrambe, alors que lui-même est fier d'explorer des sentiers aux tessitures plus riches.

L'écrit est un outil performant pour la patrimonialisation, mais il ne s'impose pas immédiatement dans une société qui conçoit la transmission, en particulier la transmission musicale, par voie orale. Le musicien d'aujourd'hui, à moins de pratiquer le jazz ou tout autre genre d'improvisation, ne se conçoit guère sans partition ; le musicien de l'Antiquité en revanche ne se conçoit guère avec. Et pourtant, les Grecs ont créé un système de notation complexe dont nous avons des traces plus que substantielles, du

moins à partir de l'époque hellénistique. On ne sait si Lycurgue avait fait copier la musique des tragiques en même temps que les vers, mais on sait que les mélodies, en particulier celles d'Euripide, étaient connues par cœur, comme en témoigne l'anecdote selon laquelle des Athéniens auraient eu la vie sauve à Syracuse pour avoir chanté certains de ses airs⁽²⁵⁾. Il n'est donc pas étonnant que deux papyrus d'époque ptolémaïque portent des extraits de l'*Oreste* et de l'*lphigénie à Aulis*, les bibliothèques et même plus probablement les compagnies d'artistes s'étant emparées de cet outil qu'est la notation pour élaborer des répertoires⁽²⁶⁾. Ces institutions ont ainsi joué le rôle de conservatoire de la musique, enrichie encore en 2004 d'un extrait de tragédie, du IV^e siècle, la *Médée* de Karkinos le Jeune⁽²⁷⁾. Ce papyrus, retrouvé en 2002 dans les réserves du Musée du Louvre, est un témoignage inestimable de l'évolution de la tragédie. On connaît bien le mythe de Médée, et en particulier le passage où, après avoir eu des enfants avec Jason, elle les tue. Mais nous avons ici une version très différente : dans la *Médée* de Karkinos le Jeune, Médée accuse Jason d'avoir tué lui-même leurs enfants. Le passage conservé présente une alternance de vers récités et de vers chantés avec plusieurs personnages. En haut du papyrus, on lit deux lignes qui ne sont pas chantées puisqu'elles ne portent pas de signes musicaux. En revanche, les trois lignes qui suivent, les lignes 3 à 5, sont

24. Hérodote, *Enquêtes*, VIII, 144.

25. Plutarque, *Vie de Nicias*, 29.

26. PERROT 2025.

27. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 372 p. 326. Voir notamment BELIS 2004, WEST 2007 et HAGEL 2009, p. 323-324.

très nettement espacées pour accueillir entre chaque ligne de texte les signes musicaux qui rappellent l'alphabet grec, mais qui sont beaucoup plus espacés puisqu'ils sont situés au-dessus des voyelles qu'on chantait. Le rythme était donné par la langue grecque elle-même puisque c'est une langue qui alterne les longues et les brèves, mais quelques modifications pouvaient se faire, comme c'est le cas sur ce papyrus où on a également de la notation rythmique. Médée chante son innocence de façon assez calme, mais pathétique. Puis, un personnage conseille à Jason de tuer Médée. À l'inverse, Jason, lui, est agité, angoissé, comme on le voit à sa mélodie qui procède par des intervalles beaucoup plus dissonants. On en conclut que le mythe était perméable, Karkinos ne suivant pas la version consacrée par Euripide. De plus, alors qu'Euripide et ses contemporains cherchaient à introduire des chromatismes, la musique de Karkinos paraît bien plus sobre, comme si Karkinos avait voulu revenir à une certaine austérité. Cet exemple montre donc à quel point un héritage n'est jamais établi définitivement et qu'il y a toujours des transformations possibles.

D'autres sources, en particulier épigraphiques, montrent la faveur dont Euripide jouissait à l'époque hellénistique dans tout le monde hellénisé. Son œuvre avait été copiée en Alexandrie, mais sans doute aussi pour la bibliothèque de Pergame, où une compagnie d'artistes avait été créée pour honorer la dynastie des Attalides au début du II^e siècle avant notre ère. Placée sous le patronage de Dionysos, comme

les autres compagnies de technites de l'époque hellénistique, cette corporation était dirigée par Kraton, qui s'était fait un nom dans l'aulétique, comme aulète cyclique plus précisément⁽²⁸⁾, avant de devenir grand-prêtre de Dionysos et organisateur du concours des *Dionysia*. Une inscription de Délos⁽²⁹⁾, honorant ce personnage puissant à la cour de Pergame, montre une fois encore qu'il n'y a pas d'opposition radicale entre Apollon et Dionysos, car Kraton honorait autant l'un que l'autre, de même que les souverains de Pergame. En voici un extrait (l. 7-10) :

καὶ ἀξίως τῆς συνόδου πάντα τὰ
πρὸς τιμὴν καὶ δόξαν ἀνήκοντα [ἐ]
π[οίησε τῶι τε Διονύ]-
σῳ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ τῶι
Ἀπόλλωνι τῶι Πυθίῳ καὶ τοῖς
ἄλλοις θεοῖς [πᾶσι καὶ τοῖς τε
βασι]-
λεῦσι καὶ ταῖς βασιλίσσαις καὶ τοῖς
ἀδελφοῖς βασιλέως Εὐμένου καὶ
τῶι [κοινῶι τῶν περὶ τὸν Διόνυ]-
σον τεχνιτῶν ἀποδεικνύμενος
τὴν αὐτοῦ καλοκαγαθίαν καὶ
εὐσέβειαν

—
attendu que de façon digne de la corporation il a fait tout ce qui relève de la charge et de la gloire pour Dionysos, les Muses, Apollon Pythien et tous les autres dieux, et pour les rois et les reines, pour les frères du roi Eumène et pour la confédération des technites dionysiaques, ayant montré qu'il était homme de bien et pieux...

D'autres inscriptions nous apprennent qu'il avait acquis un patrimoine immobilier et financier

28. I. Teos 25.

29. IG XI 4, 1061. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 180 p. 235.

très important qu'il a légué à la corporation. On comprend qu'un artiste à cette époque, en travaillant pour les puissants, pouvait se faire une grande fortune⁽³⁰⁾ :

καὶ γράψας ἐπιστολὴν
πρὸς τοὺς Ἀτταλιστὰς καὶ νόμον
ἱερὸν ἀπολιπών,
ὃν ἐξάπεστείλεν ἡμῖν βασιλεὺς
Ἄτταλος, ἐπισημο-
τέραν ἐποίησεν τὴν ὑπάρχουσαν ἐς
τὴν σύνοδον εὐνοια-
ν, δι' ὃν τό τε Ἀττάλειον τὸ πρὸς
τῶι θεάτρῳ, ὃ καὶ
ζῶν καθιερώκει τοῖς Ἀτταλισταῖς,
ἀνατίθησιν καὶ τὴν συν-
οικίαν τὴν πρὸς τῶι βασιλείῳ τὴν
πρότερον οὖσαν Μικ-
ρ<ί>ου, ἀνατίθησιν δὲ καὶ καθιεροῖ
τῇ συνόδῳ καὶ ἀργυρίου
Ἀλεξανδρείου δραχμὰς μυρίας καὶ
πεντακοσίας,
ἀφ' ὧν ἐκ τῆς προσόδου θυσίας τε
καὶ συνόδους [πε]ποιή-
μεθα, καθὼς αὐτὸς ἐν τῇ
νομοθεσίᾳ περὶ ἐκάστῳ
δια<τέ>ταχεν, ἀνατίθησιν δὲ καὶ
σώματα τοῖς Ἀτταλισταῖς
<τά> περιόντα·

—
Attendu que, ayant écrit une lettre aux Attalistes et ayant laissé un règlement sacré, que nous a envoyé le roi Attale, il a rendu encore plus manifeste sa bienveillance envers la corporation, par quoi il offre l'Attaleion qui est près du théâtre et qu'il a consacré de son vivant aux Attalistes, ainsi que le précédent lieu de réunion, de Mikrios, près du palais royal, et qu'il offre et consacre à notre corporation dix-mille-cinq-cents drachmes d'argent d'Alexandrie, grâce aux revenus desquels nous avons fait nos sacrifices et nos réunions, comme lui-même l'a ordonné

30. I. Teos 26, 16-28.

dans son testament sur chacun de ces points, et qu'il offre les esclaves qu'il avait aux Attalides.

Ce décret, pris par la corporation après la mort de Kraton, mentionne des bâtiments que l'on peine aujourd'hui à identifier à Pergame, au point que l'on a proposé de les situer en fait non à Pergame mais à Téos⁽³¹⁾, où la stèle a été exhumée. Il n'en demeure pas moins que Kraton a supporté financièrement la consécration de deux bâtiments qui ont servi de siège à la corporation et qu'en plus de cet investissement immobilier il avait encore à sa disposition une somme d'argent considérable. Ce document illustre donc le statut très élevé de Kraton, preuve qu'un musicien pouvait atteindre un des échelons les plus hauts de la hiérarchie sociale, ce qui lui a permis de faire œuvre d'évergète envers la corporation qu'il avait lui-même fondée. Le dossier de la carrière de Kraton⁽³²⁾ est un témoignage important pour comprendre la politique culturelle des souverains hellénistiques, qu'éclairent tout particulièrement les sources épigraphiques⁽³³⁾. L'utilisation d'un patrimoine cultuel et culturel à des fins politiques et diplomatiques est une composante notable des rapports de force dans le monde qui résulte des conquêtes d'Alexandre. Tels étaient donc les sons du pouvoir dans la puissante cité de Pergame à l'époque hellénistique.

31. MÜLLER & WÖRRLE 2002, p. 200 n. 24.

32. LE GUEN 2007.

33. PERROT 2019a. La place de la «Nouvelle musique» dans la diplomatie grecque de la première moitié du II^e siècle a fait l'objet de plusieurs de mes communications qui seront réunies dans une prochaine publication.

L'élargissement des horizons et la notion de patrimoine sonore

La présence de la musique dans les pratiques cultuelles en l'honneur des dieux est à étudier en termes d'histoire religieuse et sociale, mais aussi d'histoire sensible. En effet, les rituels grecs étaient une véritable expérience sensorielle, qui sollicitait les cinq sens : vue, ouïe, odorat, goût et toucher⁽³⁴⁾. Si la musique y occupait une part essentielle, il ne faut pas négliger l'ensemble des sons ambiants, dont certains avaient une fonction même dans le rituel. Pour les anciens, les sons avaient indéniablement un effet particulier, qu'il ait été apotropaïque ou prophylactique⁽³⁵⁾ : le bruit peut chasser les mauvais démons comme assurer la faveur divine. Cette approche, plus anthropologique, permet de réévaluer certains objets moins impressionnants qu'une stèle décorée et inscrite ou un vestige d'instrument. C'est notamment le cas des grelots, dans le cas desquels on peut s'interroger sur le pouvoir magique des sons. Ces objets peuvent prendre des formes très variées, entre autres d'animaux et/ou d'êtres humains. Ce type d'objet est associé au monde de l'enfance : le hochet était peut-être agité devant l'enfant à titre de divertissement, mais on ne peut exclure qu'il ait eu aussi vocation à éloigner le mauvais œil⁽³⁶⁾. On en a retrouvé dans des tombes d'enfants, symbole d'une jeunesse écourtée, pour suivre le défunt dans l'au-delà.

34. *Rituels grecs. Une expérience sensible*, 2017.

35. Par exemple, sur la fonction du son dans le sanctuaire de Dodone, voir PERROT 2024d.

36. ANDREU-CABRERA 2010 ; LEVANIUK 2007.

Ainsi le son du grelot est associé aussi bien à la vie qu'à la mort, de même que son silence. S'il est évident que le bruit du grelot ne peut être associé au cri de l'animal, on peut se demander dans quelle mesure le son ne fait tout de même pas appel à un certain imaginaire sonore. Un grelot en forme de grenouille⁽³⁷⁾ peut ainsi faire appel à l'imaginaire de la grenouille coassant, par ailleurs bien documenté⁽³⁸⁾.

Regardons de plus près un type de grelot bien connu, d'époque hellénistique et d'origine présumée apulienne, à l'effigie d'un jeune garçon chevauchant une truie fort ventrue, laquelle se trouve sur une base rectangulaire⁽³⁹⁾. Le jeune garçon nu porte une couronne de lierre dans les cheveux et tient de la main droite une grosse grappe de raisin. Il ne fait guère de doute que ce personnage est lié à la sphère dionysiaque, s'il ne représente le jeune dieu. Dionysos pourrait être associé ici à la truie, car l'animal est symbole de fertilité et de régénération : il semble bien qu'elle soit prête à mettre bas. Une scholie aux *Grenouilles* d'Aristophane⁽⁴⁰⁾ explique que l'on sacrifiait un porcelet dans les mystères de Dionysos et de Déméter, car l'animal était funeste aux yeux

37. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 251 p. 272.

38. PERROT 2018.

39. *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 252 p. 272. Le Louvre possède un autre exemplaire similaire, où le jeune garçon est plus allongé et la truie moins ventrue, inv. Cp 4700. Il existe aussi des grelots en forme de suidé sans enfant : voir par exemple celui conservé au musée des antiquités gréco-romaines de l'Université d'Ottawa, inv. 2014.5.3 (<http://biblio.uottawa.ca/omeka1/museumclassicalantiquities/items/show/236>).

40. À propos du vers 338, où Xanthias évoque le parfum des porcs grillés.

des deux divinités, peut-être en raison de sa capacité à s'attaquer aux récoltes. L'association des deux divinités est bien marquée dans la pièce, ce qui explique le contenu de la scholie. Cependant, les autres témoignages font du porc un animal sacrifié surtout à Déméter⁽⁴¹⁾. Une scholie à Lucien⁽⁴²⁾ ajoute que dans le cadre des Thesmophories, on jette des porcelets dans les gouffres de Déméter et Korè en l'honneur d'Eubouleus, dont les porcs étaient tombés dans la faille créée par Hadès pour enlever la jeune déesse. Les données archéozoologiques ont confirmé l'importance des offrandes de porcins dans les sanctuaires consacrés à Déméter, même si l'on trouve d'autres types de victimes sacrificielles⁽⁴³⁾. Les Grecs étaient sans doute habitués au grognement des suidés, dont on trouve quelque écho dans les textes. On sait par Pollux que ce grognement pouvait être désigné de deux façons⁽⁴⁴⁾:

σῶν δὲ γρυλισμὸς γρυλίζειν
γρυλίζοντες, καὶ γρύζειν γρύζοντες·
οἱ δὲ καὶ ὕσμὸν εἶπον καὶ ὕζειν
ὕζοντες.

Le grognement (*grulismos*) des porcs, grogner (*grulizein*), grognant, et gronder (*gruzein*), grondement ; d'autres disent aussi couinement (*huïsmos*) et couiner, couinant.

La seconde famille de termes n'est pas autrement attestée:

41. Voir par exemple le relief en marbre du Louvre, provenant d'Éleusis montrant un sacrifice de porc à Déméter et Korè, inv. Ma 752.

42. Scholie à Lucien, *Dialogues des courtisanes*, 2, 1.

43. *ThesCRA* I, p. 80-81.

44. Pollux, *Onomastikon*, 5, 87.

elle est visiblement liée au nom même du porc en grec (*hus*). La première est à peine mieux représentée. Outre la notice que le lexicographe Phrynichos y consacre (*sub verbo* γρυλλίζειν), on peut mentionner l'*Histoire des animaux* d'Aristote⁽⁴⁵⁾, qui emploie le terme pour certains poissons: le chromis et un poisson de l'Achéloos appelé sanglier. Un vers du *Ploutos* d'Aristophane surtout est explicitement relié aux porcs, auxquels Carion compare le chœur⁽⁴⁶⁾:

ὕμεις δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
ἔπεσθε μητρί, χοῖροι.

—
Allons donc, abandonnez-vous au plaisir en grognant suivez votre mère, mes petits cochons.

La référence à la transformation des compagnons d'Ulysse en pourceaux est évidente, quoique chez Homère⁽⁴⁷⁾ le grognement ne soit désigné que comme une *φωνή*, peut-être parce qu'il s'agit d'êtres humains victimes de magie et non de vrais suidés. Sur une coupe à figures noires du musée de Boston⁽⁴⁸⁾, les compagnons d'Ulysse boivent la potion que leur sert Circé et entament leur transformation: ils ont un corps d'humain mais des têtes de sanglier, bélier, lion ou loup. Chaque figure est accompagnée d'une inscription du type qu'on a l'habitude de qualifier de *nonsense inscription*⁽⁴⁹⁾. Comme certains vases montrent des instruments de musique avec

ce type d'inscription, on peut émettre l'hypothèse que ces voix inintelligibles sont une tentative de suggérer le son qu'émettent ces mutants.

Les grelots ne produisaient pas un bruit semblable à ces grognements, mais leur iconographie évoque un monde sonore auquel les oreilles grecques, jusque dans les fondations italiotes, étaient accoutumées. Le grelot du Louvre a probablement été fabriqué en Italie du Sud, où le culte de Déméter et Korè était particulièrement répandu avec des rituels semblables à ceux d'Éleusis. Plusieurs vestiges d'instruments ont pu être liés aux deux déesses: à Perséphone, une cymbale à Melpieia en Arcadie et un *aulos* à Locres Épizéphyrienne; à Déméter Malophoros un *aulos* à Sélinonte⁽⁵⁰⁾. Il paraît donc probable que la figurine soit liée au culte des deux déesses, qui était de nature chthonienne. Ce type de grelot pouvait donc être consacré dans un sanctuaire ou déposé dans une tombe, puisque les deux déesses étaient associées au monde des morts.

Il est difficile de se représenter ce que ces différents sons pouvaient évoquer dans l'esprit d'un Grec de l'époque hellénistique, d'autant que la situation devait être très différente d'une frontière à l'autre de l'hellénisme, car le bassin méditerranéen était un espace riche en échanges. La question du pouvoir magique des sons permet notamment d'examiner de plus près les croyances qui se développent à partir du syncrétisme entre les

45. Aristote, *Histoire des animaux*, 535b.

46. Aristophane, *Ploutos*, v. 307-308.

47. Homère, *Odyssée*, X, 238.

48. Coupe à figures noires du Museum of Fine Arts, Boston, inv. 99.518.

49. CHIARINI 2018.

50. *Dons des Muses* 2003, 182, n° 72; MARCONI 2014; BELLIA 2018, p. 92-94; BELLIA 2019.

cultes grecs et égyptiens, sachant que ces cultes eux-mêmes étaient le fruit de certaines évolutions liées aux changements politiques. Quelques auteurs grecs mentionnent des pratiques qu'ils qualifient d'égyptiennes et que l'on retrouve effectivement dans les papyrus magiques grecs trouvés en Égypte. Parmi elles, c'est le statut des voyelles qui retiendra ici notre attention, dans des exemples qui impliquent en outre des invocations traditionnelles à Apollon. On voit ici la frontière poreuse entre sons et musique, car les sons vocaliques peuvent se substituer à des instruments de musique selon le traité sur le style de Démétrios⁽⁵¹⁾ :

Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς, ἐφεξῆς ἡχοῦντες αὐτά, καὶ ἀντὶ αὐλοῦ καὶ ἀντὶ κιθάρας τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπ' εὐφωνίας, ὥστε ὁ ἐξαίρων τὴν σύγκρουσιν οὐδὲν ἄλλο ἢ μέλος ἀτεχνῶς ἐξαίρει τοῦ λόγου καὶ μούσαν.

En Égypte, les prêtres célèbrent les dieux au moyen des sept voyelles en les chantant à la suite et, à la place d'un *aulos* ou d'une cithare, le son de ces lettres se fait entendre d'une façon euphonique. Ainsi, celui qui évite les rencontres de voyelles ne fait absolument rien d'autre que de se priver de la mélodie des mots et de la musique.

Au début du siècle dernier, ce passage a suscité l'intérêt de Charles-Émile Ruelle⁽⁵²⁾, traducteur des musicographes grecs,

qui a consacré un article à ce qu'il appelait le «chant gnostico-magique des sept voyelles grecques». Rappelant les différentes sources qui font état d'un chant de ces sept voyelles, il les a reliées aux sept notes traditionnelles de la lyre, c'est-à-dire un heptacorde formé de deux tétracordes conjoints dont les degrés fixes sont hypate – mèse – nète. Nicomaque de Gérasa faisait en effet le parallèle entre les voyelles, les notes et les planètes⁽⁵³⁾ :

Καὶ γὰρ δὴ καὶ οἱ φθόγγοι σφαίρας ἐκάστης τῶν ἑπτὰ ἓνα τινὰ ψόφον ποιοῦν ἀποτελεῖν πεφυκυίας, οἷς δὴ τὰ <στοιχεῖα> τὰ <φωνήεντα> ἐπωνόμασται, ἄρρητα μὲν αὐτὰ καθ' αὐτὰ καὶ πᾶν τὸ ἐκ τούτων συντιθέμενον ὑπὸ τῶν σοφῶν ἀποκαλούμενα. Διότι κἀνταῦθα τοῦτο δύναται ὁ φθόγγος, ὃ δὴ ἐν ἀριθμῷ μὲν μονάς, ἐν δὲ γεωμετρίας σημεῖον, ἐν δὲ γράμμασι στοιχεῖον· συντιθέμενα δὲ μετὰ τῶν ὑλικῶν (οἷα δὴ τὰ σύμφωνα) ὥσπερ ἡ ψυχὴ μὲν τῷ σώματι, ἡ δὲ ἀρμονία ταῖς χορδαῖς, ἀποτελεῖ ἡ μὲν ζῶα, ἡ δὲ τόνους καὶ μέλη, τὰ δὲ δραστηκῶς δυνάμεις καὶ τελεστικῶς τῶν θείων. Διὸ δὴ ὅταν μάλιστα οἱ θεουργοὶ τὸ τοιοῦτον σεβάζωνται, σιγμοῖς τε καὶ ποππυσμοῖς καὶ ἀνάρθοις καὶ ἀσυμφῶνις ἤχοις συμβολικῶς ἐπικαλοῦνται.

Les sons de chacune des sept sphères produisent naturellement un certain bruit, et à ces éléments on a donné le nom de voyelles. Ces éléments sont dits inexprimables en eux-mêmes par les savants, ainsi que tout ce qui est constitué d'eux. La raison en est que dans ce cas le son peut exprimer la même chose

que l'unité en arithmétique, le point en géométrie et la lettre de l'alphabet en grammaire. Quand ces éléments sont composés avec des substances matérielles, comme le sont les consonnes, de même que l'âme avec le corps et l'harmonie avec les cordes produisent l'un des êtres animés, l'autre des tons et des mélodies, ils produisent des puissances actives et créatrices des choses divines. C'est pourquoi, lorsque les théurges honorent le divin, ils l'invoquent symboliquement avec des sifflements, des claquements de langue ainsi que des sons inarticulés et discordants.

Nicomaque insiste sur le pouvoir fertilisant de la parole, quand voyelles et consonnes sont combinées. Les voyelles sont du côté du divin, de l'immatériel, tandis que les consonnes sont du côté du monde, du matériel. Ce rituel paraît parfaitement codifié, et seuls certains types de sons sont tolérés et tout se passe comme si la combinaison avait quelque chose de sacré, qu'elle était à manier avec précaution. Le claquement de langue et le sifflement, généralement associés l'un aux chevaux et l'autre aux serpents, apparaissent dans certains papyrus⁽⁵⁴⁾ :

διὸ ἀντὶ τοῦ ποππυσμοῦ τὸν ἱερακοπρόσωπον κορκόδειλον γράφε· ἔστιν γὰρ ἡ πρώτη κεραία τοῦ ὀνόματος ὁ ποππυσμός. δεύτερον συριγμός· ἀντὶ δὲ τοῦ συριγμοῦ δράκοντα δάκνοντα τὴν οὐράν, ὥστε εἶναι τὰ δύο, ποππυσμόν καὶ συριγμόν, ἱερακοπρόσωπον κορκόδειλον καὶ

51. Démétrios, *Traité du style*, chapitre 71.

52. RUELLE 1901. Sur la musique antique dans la recherche française au XIX^e siècle, voir PERROT 2024b.

53. Nicomaque de Gérasa, fragment 6 Jan. Sur cet auteur, voir PERROT 2022a.

54. Voir aussi PREISENDANZ 1973-1974², n° XIII, I. 46-53.

ἐννεάμορφον ἐπάνω ἐστῶτα καὶ
κύκλῳ τούτων δράκοντα καὶ τὰς
ἐπτὰ φωνάς.

C'est pourquoi, au lieu du claquement, dessine le crocodile à tête de faucon, car le claquement est le premier élément de ce nom. Ensuite le sifflement : au lieu du sifflement, dessine un serpent se mordant la queue, de sorte qu'il y ait les deux, le claquement et le sifflement ; le crocodile à tête de faucon et qui a neuf formes au-dessus, le serpent disposé en cercle autour d'eux et les sept voix.

On sent bien ici le pouvoir important de certains sons, car il faut justement les passer sous silence et les remplacer par une représentation graphique liée à cette sonorité, le mot grec commençant par ledit son. On reconnaît dans ces dessins le substrat égyptien, avec des animaux qui renvoient aux divinités Sobek, Horus et Anubis. Mais les sept voix, c'est-à-dire les sept voyelles, sont bien grecques. Dans les papyrus, quelques consonnes apparaissent également. Si l'art de la magie n'était pas reconnu parmi les cultes officiels, les divinités du panthéon traditionnel y étaient sollicitées, comme l'atteste le deuxième papyrus magique de Berlin, dont on peut considérer rapidement un premier extrait ici⁽⁵⁵⁾ :

ααααααα· εεεεεεε· ηηη-
ηηηη· ιιιιιι· οοοοοοο· υυυυυυ·
ωωωωωω·
Μουσάων σκηπτοῦχε, φερέσβιε,
δεῦρό μοι ἦδη, δεῦρο τάχος δ' ἐπὶ
γαῖαν, Ἰήιε
κισσεοχαίτα. Μολπὴν ἔννεπε,
Φοῖβε, δι' ἀμβροσίου στομάτιο·

—
Ô porteur de sceptre, à la tête
des Muses, porteur de vie, ici et
maintenant pour moi, ici vite
sur terre, Ieios, à la chevelure
de lierre, entonne une mé-
lopée, Phoibos, par ta bouche
d'ambrosie.

Il s'agit bien d'une prière adressée à Apollon Phoibos, lui-même chanteur, comme dieu du soleil à en juger par le reste du papyrus. Il a toutefois des traits dionysiaques puisqu'il porte le lierre, ce qui ne doit pas surprendre car l'association d'Apollon et Dionysos est bien marquée dès le péan de Philodamos composé au IV^e siècle pour le sanctuaire de Delphes⁽⁵⁶⁾. L'invocation à Phoibos est précédée de ce « chant des voyelles », dont on remarquera qu'elles sont bien au nombre de sept et que chacune est répétée sept fois, ce qui bien sûr a un sens magique, compte tenu des valeurs attribuées au nombre sept. Un peu plus loin dans le papyrus, on trouve cette fois des combinaisons de voyelles, avec diverses invocations à Apollon, dont les épiclèses renvoient à ses sanctuaires de Colophon, Delphes ou encore Claros⁽⁵⁷⁾ :

ιη· ιε· ια· ιαη·
ιαε[·] ιευ· ιηα· ιωα· ιευ· ιηι· ηια· εα·
εη· ηε· ωη· ηω· ε-
ηε· εεη· ηεε· ααω· ωεα· εαω· ωι· ωε·
ηω· εη· εαε·
ιιι· οοο· υυυ· ωωω· ιυ· ευ· ου· ηεα·
ιηεα· εαε· εια· ιαιε·
ιηα· ιου· ιωε· ιου· ἴη· ἴη· ἴη· ἴη·
Παῖάν, Κολοφώνιε Φοῖ-
βε, Παρνήσσιε Φοῖβε, Καστάλιε
Φοῖβε· ιηεα· ιη· ιω· ιυ·
ιε· ιωα· ιηα· ευα· ωεα· ευηα· ωευα·

ευωα· ευιε· ευιαε·
ευε· ευη· ευιε· ευω· ἴευαε· ευηαε·
ὕμνήσω Μέντορι
Φοῖβῳ ..αρεωθ· ιαεωθ· ιωα· ιωηα·
αε· οωε·
αηω· ωηα· ηωα· αηε· ιε· ιω· ιωιω·
ιεα· ιαη· ιεου·
εουω· αα[·] αηω· εε· εηυ· ηη· εηα·
χαβραχ φλιε·
κηρφι κροφι νυρω φωχω βωχ· σέ
καλῶ, Κλάριε Ἀπολλων
εηυ· Καστάλιε· αηα· Πύθιε· ωαε·
Μουσῶν Ἀπολλων
ιεω[·] ωεῖ·

—
(...) Péan, Phoibos de Colophon,
Phoibos du Parnasse, Phoibos de
Castalie
(...) Je chanterai un hymne pour
Phoibos Mentor
(...) Je t'invoque, Apollon de
Claros, èeu, Castalien, aèa,
Pythien, ôaé, Apollon chef des
Muses, iéô, ôei.

Il y a un lien évident avec la traditionnelle invocation à Apollon Ἰή, mais de nombreuses autres combinaisons sont utilisées, avec deux, trois, quatre voire cinq voyelles. Parfois elles sont simplement répétées et certaines sont le miroir d'autres ; à la fin du texte apparaissent aussi quelques consonnes. Là encore il ne fait pas de doute que ces voyelles étaient chantées, car il s'agit bien d'un hymne, à en juger par l'emploi du verbe ὑμνέω. Mais comment ces voyelles étaient-elles chantées ?

Partant de l'idée que chaque voyelle pouvait correspondre à l'un des degrés de l'heptacorde, Charles-Émile Ruelle a suggéré qu'on pouvait attribuer à chaque voyelle une hauteur et en déduire un motif mélodique, ce qu'a fait Élie Poirée qui en donne une transcription et une

55. Lignes 96-99.

56. Voir en dernier lieu BRILLET-DUBOIS 2018.

57. Lignes 129-141.

analyse musicale⁽⁵⁸⁾. Tous deux postulent que le α correspond à la note la plus haute et le ω à la note la plus grave et qu'il s'agit de deux tétracordes diatoniques. On comprend immédiatement ce que ces restitutions avaient d'hasardeux et on ne saurait aujourd'hui admettre cette hypothèse, qui ne repose que sur la démarche consistant à retrouver le nombre 7 dans la théorie musicale grecque. Néanmoins, il faut remarquer que le système de solmisation des Grecs, tel qu'il est exposé dans le traité d'Aristide Quintilien et dans les *Anonymes de Bellermand*⁽⁵⁹⁾, reposait sur les voyelles pour simplifier la lecture de notes. Toutefois, il s'agit seulement des voyelles α , ε , η et ω , et elles étaient associées à plusieurs degrés à la fois⁽⁶⁰⁾. On ne saurait donc en tirer argument pour déterminer les notes sur lesquelles pouvaient être chantées ces voyelles.

Le texte de Nicomaque a alimenté la théorie selon laquelle non seulement les voyelles étaient chantées sur une échelle musicale, mais que celle-ci correspondait à la disposition des planètes, puisque Nicomaque a attribué aux planètes un degré de l'échelle musicale de sorte à constituer un ensemble cohérent⁽⁶¹⁾. Il a dès lors été tenté de mêler, dans l'étude des papyrus magiques, «l'analyse musicologique des voyelles, les spéculations cosmologiques du pythagorisme, et une dimension

de sociologie religieuse, voire d'ethnologie»⁽⁶²⁾. Ces voyelles se présentent parfois dans des combinaisons qui prennent une forme particulière, suggérant un pouvoir particulier de l'écrit. Là encore, on s'est risqué à reconnaître dans ces dispositions particulières des motifs géométriques hérités de Pythagore, ainsi le triangle – qui symbolise la tétraktys – qu'on a par exemple dans le papyrus magique XCVIII, destiné au dieu Sarapis afin qu'il libère une certaine Artémidora de la maladie⁽⁶³⁾ :

A
EE
HHH
III
OOOOO
YYYYYY
ΩΩΩΩΩΩΩ

Mais il y a une difficulté à raisonner ainsi, car si triangle de la tétraktys il y a dans la pensée pythagoricienne, c'est, comme son nom l'indique, un ensemble de dix points disposés en quatre lignes de respectivement 1, 2, 3, et 4 points. Or ici nous avons un total de 28, qui n'a pas de valeur particulière dans la pensée pythagoricienne (contrairement au 36 par exemple). Attilio Mastrocinque⁽⁶⁴⁾, qui se fait l'écho de cette théorie d'un chant des voyelles faisant écho à celui des planètes, écrit à propos du motif de la brique : «chaque voyelle correspond à la note musicale d'une planète, et la circulation des voyelles au sein de la série symbolise le mouvement

circulaire des planètes. On lisait par exemple dans la «brique» suivante la série canonique des voyelles, dans le sens horizontal et dans le sens vertical :

AEHIOYΩ
EHIOYΩA
HIOYΩAE
IOYΩAEH
OYΩAEHI
YΩAEHIO
ΩAEHIOY»

On voit bien qu'il s'agit de retrouver dans ces dispositions particulières de voyelles une transposition de la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, qui peine à convaincre dans la mesure où tout cela ne repose que sur le rapprochement des pratiques magiques attestées dans les papyrus avec un extrait de Nicomaque dont nous avons perdu le contexte⁽⁶⁵⁾. Ce motif de la brique s'apparente principalement à un carré magique, dont une diagonale est entièrement composée par la lettre Ω, et de part et d'autre de ce segment se trouvent des segments faits des autres voyelles en nombre décroissant. C'est clairement le motif visuel qui l'emporte, avant qu'on ne se rende compte que la succession des lettres ligne par ligne et colonne par colonne est la même, mais à chaque fois décalée d'une lettre. C'est la lecture à haute voix qui rend intelligible cet «éternel retour», à supposer que les anciens aient lu ainsi, car ils peuvent aussi avoir lu en boustrophédon, c'est-à-dire une ligne de gauche à droite et la suivante de droite à gauche. En réalité, nous avons surtout là un

58. POIRÉE 1901.

59. Aristide Quintilien, *Sur la musique*, II, 14; *Anonymes de Bellermand*, § 77.

60. PERROT 2019b, p. 83.

61. Nicomaque, *Manuel d'harmonique*, III. Ce point a fait l'objet d'une présentation dans le cadre des travaux du Collegium Beatus Rhenanus et sera prochainement publié.

62. ANDUREAU 2021, p. 617.

63. Voir aussi PREISENDANZ 1973-1974², n° X, 42-48; XIII, 905; XIXa sec. 18-23; KRAUSS 1973, pl. 137; KOTANSKY 1994, n° 9.

64. MASTROCINQUE 2010.

65. ANDUREAU 2021 apporte d'autres arguments à cette réfutation de la théorie du chant cosmique des voyelles.

matériau qui combine l'écrit et le sonore, comme fondement à des rituels magiques, dont le mode d'emploi nous fait partiellement défaut.

Néanmoins, le texte de Nicomaque autant que les papyrus magiques invitent à réfléchir au statut qu'a le son dans les sociétés hellénisées, car la terminologie employée par les anciens n'est pas toujours très claire, ou du moins pas toujours la même d'un auteur à un autre. Il semble que les sons se répartissent plus ou moins entre deux pôles, celui du ψόφος d'un côté – associé aux consonnes – et celui de la φωνή de l'autre – dont la racine désigne les voyelles en grec (φωνηείς). Le terme le plus générique semble être φθόγος, dont la racine se retrouve dans le verbe φθέγγομαι, qui se réfère à toutes les émissions sonores, qu'elles soient animales ou plus spécifiquement humaines⁽⁶⁶⁾. Néanmoins, on remarque que ce son « neutre » penche du côté de la voix dans la mesure où il est devenu le terme technique pour désigner une note de musique, par définition donc un son chanté; or on ne chante que sur des voyelles. C'est pourquoi la théorie musicale est partie intégrante d'un travail sur le son en général dans le monde antique, car elle induit toute une réflexion sur la production du son et ses qualités, et un de ses volets consiste à discriminer ce qui est tolérable sur le plan mélodique (ἐμμελές) et ce qui ne l'est pas (ἐκμελές). Ces tentatives de définition sont au cœur de l'entreprise aristotélicienne de classement et d'ordonnement du monde sensible, et il

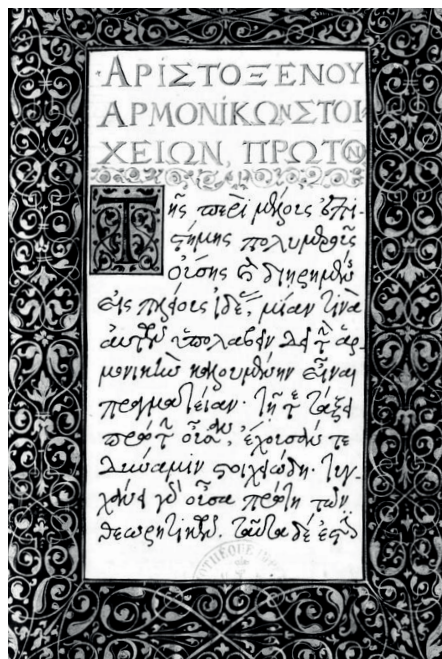


Fig. 4. Début du texte d'Aristoxène, manuscrit Par. gr. Suppl. 160, copié par Konstantinos Palaiokeppas, v. 1540, Bibliothèque nationale de France © Gallica – BnF.

n'est pas étonnant qu'Aristoxène soit le premier à vouloir établir ce type de définitions entre ce qui est chantable et ce qui ne l'est pas, en combinant les critères de l'audition, de la perception et de l'intellect (fig. 4). Il fait œuvre de pionnier par cet effort de rationalisation de l'espace sonore qui va plus loin que les considérations des Pythagoriciens Philolaos et Archytas dont il est l'héritier. Aristoxène est ainsi à l'origine de toute une branche des traités d'harmonique à côté de la tradition pythagoricienne. Si l'on peut aisément identifier ces deux courants principaux, il y a quelques passerelles dans la mesure où les Aristoxéniens n'ont pas tout renié de l'approche pythagoricienne. Du côté aristoxénien, on trouve principalement des textes courts qui se présentent comme des introductions harmoniques (Cléonide, Alypios, Gaudence, Bacchios, Anonymes de Bellermann), alors que les traités les plus conséquents appartiennent

à la branche pythagoricienne (Claude Ptolémée et Porphyre, à l'exception de Nicomaque qui produit un *Manuel d'harmonique* court où il annonce un volume plus important). Ce savoir sur le son se transmet par compilation des écrits précédents avec parfois quelques positions plus originales, notamment à l'époque byzantine, où l'on continue à écrire des textes d'harmonique selon la théorie antique. À la fin du XIII^e siècle, Georges Pachymère est ainsi l'auteur d'un quadri-vium à l'occidentale, mais en grec, où l'harmonique fait partie des quatre sciences exposées. À la toute fin, au prix de quelques acrobaties théoriques, il tente de concilier le savoir païen et le système de l'oktoëkhos, en usage dans la musique liturgique byzantine. Quant à Manuel Bryenne, son disciple, il fait également œuvre novatrice, dans cette tradition pluri-séculaire, en plaçant dans son introduction l'harmonique sous le regard du dieu trinitaire, « qui a arrangé tout ce qui est visible par des techniques invisibles » (τὸν ἅπαν μὲν τὸδε τὸ ὁρώμενον ἀοράτοις τέχναις ἀρμοσάμενον)⁽⁶⁷⁾. Ceci étant, il montre bien que la théorie harmonique antique constitue pour lui un patrimoine à transmettre, car, comme il le dit encore dans son introduction, il assume pleinement le fait de recopier les anciens, au lieu de les paraphraser avec la prétention de dire quelque chose d'original. « Avec l'aide de Dieu », conclut-il.

Au terme de ce parcours dans le patrimoine musical que les Grecs ont laissé par le moyen de textes,

66. PERROT 2015, p. 177-178; PERROT 2022b.

67. Manuel BRYENNE, *Harmoniques*, I Jonker. Voir *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, 2017, n° 373 p. 326.

d'images et même de vestiges, il apparaît que cet héritage est encore à découvrir en partie, car de nouvelles problématiques permettent d'interpréter différemment des données anciennes. Lors de ces dernières années, la recherche a ouvert de nouvelles perspectives, en particulier en remettant la musique au cœur de l'histoire sensible et ainsi en élargissant les frontières du sonore. L'exposition «Musiques ! Échos de l'Antiquité» (Louvre-Lens/Barcelone/Madrid) essayait de rendre compte de ces nouvelles orientations (fig. 5), en proposant un certain recul critique sur les représentations que les modernes se sont faites des acteurs du sonore dans l'Antiquité, une quinzaine d'années après «Dons des Muses» (Athènes/Bruxelles/Berlin/Londres). D'autres ont fait suite, preuve que la musique antique est un sujet qui intéresse : «Music-on» (Wurtzbourg), «Von Harmonie und Ekstase. Musik in den frühen Kulturen» (Bâle), «Klangbilder – Musik im alten Ägypten/Musik im antiken Griechenland» (Berlin), «Des trompes et vous» (Forum antique de Bavay), et, très récemment, «Per gli dei e per gli uomini. Musica e danza del mondo antico» (Reggio di Calabria). Tous ces exemples montrent la difficulté

d'exposer le son et se tournent principalement vers le fait musical, mais c'est l'occasion pour les musées concernés de constituer un catalogue, au moins partiel, d'œuvres en lien avec le sujet. Sans doute reste-t-il encore bien des découvertes à faire dans les réserves et dans le sol. Dans cette bigarrure magnifique que composent les sources sur les sons de la Grèce antique, il convient d'analyser le patrimoine sonore comme un ensemble marqué par une tension constante entre conservatisme et innovations, et par conséquent toujours en mutation. On ne saurait réduire le patrimoine sonore antique à un tout figé, qui vaudrait pour tout temps et tout lieu de la culture grecque antique. C'est en cela que l'on peut bien utiliser la métaphore de «paysage sonore» : les paysages, qui viennent de faire leur entrée dans le patrimoine mondial de l'UNESCO, sont le reflet, à un instant de l'histoire, de l'histoire sociale du lieu mais aussi de la manière dont les hommes perçoivent, conçoivent et organisent leur environnement. Cependant, un paysage, aussi impressionnant soit-il, n'est pas voué à l'éternité : l'interaction entre hommes et nature, à géométrie variable, ne cesse de le transformer.

Références bibliographiques

ANDREU-CABRERA, Eliseo, 2010, «Play and Childhood in Ancient Greece», *Journal of Human Sport and Exercise* 5/3, p. 339-347.

AUDUREAU, Florian, 2021, «Le chant des voyelles dans les *Papyri Graecae Magicae* de l'Empire romain. De la pratique rituelle à l'invention moderne d'une tradition», *Revue de l'histoire des religions* 4, p. 617-639.
<https://doi.org/10.4000/rhr.11467>

BELIS, Annie, 2002, «La redécouverte de la musique antique du ^{xvi}^e siècle au ^{xix}^e siècle», *Archéologie et musique = Les Cahiers du musée de la musique* 2, p. 8-17.

BELIS, Annie, 2008, «Théodore Reinach (1860-1928) et la musique grecque», dans Sophie Basch, Michel Espagne & Jean Leclant (éd.), *Les frères Reinach*, Paris, p. 165-176.

BELIS, Annie, 2009, «Théodore Reinach et les partitions grecques», dans André Laronde et Jean Leclant (éd.), *Un siècle d'architecture et d'humanisme sur les bords de la mer Méditerranée = Cahiers de la Villa Kérylos* 20, p. 253-278.

BELIS, Annie, 2004, «Un papyrus musical inédit au Louvre», *CRAI* 148, p. 1305-1329.

BELLIA, Angela, 2015, «Mito, musica e rito: fonti scritte e documentazione archeologica del culto di Demetra», dans Romina Carboni & Marco Giama (éd.), *Sonora. La dimensione acustica nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, Perugia, p. 91-118.



Fig. 5. Visuel créé pour l'exposition «Musiques ! Échos de l'Antiquité» © Louvre Lens.

- BELLIA, Angela, 2019, «Towards a New Approach in the Study of Ancient Greek Music: Virtual Reconstruction of an Ancient Musical Instrument from Greek Sicily», *Digital Scholarship in the Humanities* 34/2, p. 233-243.
<https://doi.org/10.1093/llc/fqy043>
- BRILLET-DUBOIS, Pascale, 2018, «Philodamos et Delphes», dans Jean-Marc Luce (dir.), *Delphes et la littérature d'Homère à nos jours*, Paris, p. 63-76.
- CASTALDO, Daniela, EMERIT, Sibylle, PERROT, Sylvain, RESTANI, Donatella, VINCENT, Alexandre et VENDRIES, Christophe, «Construire une base de données des instruments de musique de l'Antiquité (Égypte, Grèce, Rome): préliminaires méthodologiques», dans Paola Dessi, Giovanna Casali et Alessia Zangrando (dir.), *Suoni e strumenti musicali nel mondo antico: per un sistema disciplinare e metodologico integrato*, 2024, p. 219-238.
DOI: 10.48255/9788891331427.16
- CHIARINI, Sarah, 2018, *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases. Between Paideia and Paidia*, Leiden.
- COMBARIEU, Jules, 1907, «Cours du Collège de France. La musique grecque: MM. Vincent, Ch.-É. Ruelle, Th. Reinach», *La revue musicale* VII/13, p. 339-346.
- DUMONT, Hervé, 2009, *L'Antiquité au cinéma: vérités, légendes et manipulations*, Paris.
- HAGEL, Stefan, 2009, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge.
- KOTANSKY, Roy David, 1994, *Greek Magical Amulets. I. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae = Papyrologica Coloniensia* 22/1, Wiesbaden.
- KRAUSS, Friedrich, 1973, *Das Theater von Milet I. Das Hellenistische Theater, der Römische Zuschauerbau*, Berlin.
- LE GUEN, Brigitte, 2007, «Kraton, son of Zotichos: Artist's Associations and Monarchic Power in the Hellenistic Period», dans Peter Wilson (éd.), *Greek Theatre and Festivals*, p. 246-278.
- LEVANIOUK, Olga, 2007, «The Toys of Dionysos», *Harvard Studies in Classical Philology* 103, p. 165-202.
- MASTROCINQUE, Attilio, «Le pouvoir de l'écriture dans la magie», *Cahiers «Mondes anciens»* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 17 mai 2013, consulté le 9 décembre 2023.
URL: <http://journals.openedition.org/mondesanciens/168>
DOI: 10.4000/mondesanciens.168
- MARCONI, Clemente, 2014, «Two New Aulos Fragments from Selinunte: Cult, Music and Spectacle in the Main Urban Sanctuary of a Greek Colony in the West», dans Angela Bellia (éd.), *Musica, culti e riti nell'Ocidente greco*, Pisa – Roma, p. 105-116.
- MÜLLER, Helmut & WÖRRLE, Michael, 2002, «Ein Verein im Hinterland Pergamons zur Zeit Eumenes' II» *Chiron* 32, p. 191-236.
<https://doi.org/10.34780/6206-e9fc>
- PAPADOPOULOU, Zozi & PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, 2001, «Inventer et réinventer l'aulos: autour de la ^{xii}^e Pythique de Pindare», dans Pierre Brûlé et Christophe Vendries, *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, p. 39-60.
- PERROT, Sylvain, 2015, «Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce antique», dans Sibylle Emerit, Sylvain Perrot & Alexandre Vincent (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Historiographie, méthodologie, perspectives*, p. 175-208.
- PERROT, Sylvain, 2016, «Towards an Anthropological Approach to Classifications of Ancient Greek Music and Sound Instruments», dans Ricardo Eichmann, Lars-Christian Koch et Jianjun Fang (éd.), *Klang, Objekt, Kultur, Geschichte = Studien zur Musikarchäologie* X, Rahden, p. 25-33.
- PERROT, Sylvain, 2018, «Croaking and Clapping: A New Look at an Ancient Greek Bronze Figurine (from Sparta)», *Music in Art* 43, p. 161-169.
- PERROT, Sylvain, 2019a, «La place de la musique dans la politique culturelle de Téos dans la première moitié du ⁱⁱ^e siècle avant notre ère», *Ktèma* 44, p. 179-195.
- PERROT, Sylvain, 2019b, «Un alphabet sens dessus dessous: la notation musicale grecque», dans Véronique Alexandre-Journeau, Zélia Chueke & Biliانا Vassileva (dir.), *Du signe à la performance. La notation, une pensée en mouvement*, Paris, p. 65-88.

- PERROT, Sylvain, 2021, «Regards européens sur la musique grecque antique, de la philologie classique à l'ère du numérique», *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [En ligne], 5 | 2021, mis en ligne le 20 décembre 2022, consulté le 09 décembre 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/bchmc/927>
DOI : <https://doi.org/10.4000/bchmc.927>
- PERROT, Sylvain, 2022a, «Un passeur de culture musicale: Nicomaque de Gérasa», dans Anne-Marie Favreau-Linder, Sophie Lalanne, Jean-Luc Vix (éds.), *Passeurs de culture: études sur la transmission de la culture grecque dans le monde romain des I^{er}-IV^e siècles après J.-C.*, p. 217-234.
- PERROT, Sylvain, 2022b, «Le chant du coq dans les sources grecques et la notion de kako-phōnia (κακοφωνία)», dans Sibylle Emerit, Sylvain Perrot & Alexandre Vincent (éds.), *De la cacophonie à la musique. La perception du son dans les sociétés antiques*, Le Caire, p. 231-250.
- PERROT, Sylvain, 2024a, «Olympisme et musique: une histoire d'hymnes», dans Alexandre Farnoux, Violaine Jeammet et Christina Mitsopoulou (éd.), *L'Olympisme, une invention moderne*, Paris, à paraître.
- PERROT, Sylvain, 2024b, «Alexandre-Joseph-Hydulphe Vincent et les traités de musique grecque antiques et byzantins», dans C. Corbier, S. Emerit et C. Vendries (éd.), *De Villoteau à Saint-Saëns. Une archéologie de la musique antique au XIX^e siècle*, 2024, p. 89-117.
- PERROT, Sylvain, 2024c, «L'archéologie de la musique s'invite à la cérémonie de clôture des Jeux Olympiques de Paris 2024», *Newsletter du Collegium Beatus Rhenanus*, 26, 2023, p. 4-9.
- PERROT, Sylvain, 2024d, «'Round around the cauldron go': la redécouverte du paysage sonore de Dodone», dans D. Lefèvre-Novaro et C. Voisin (éd.), *Sanctuaires et paysages. La (re)découverte des lieux de culte en Méditerranée centrale et orientale*, 2024, p. 204-228.
- PERROT, Sylvain, 2025, «La notation musicale grecque, une affaire d'artistes ou d'artisans?», dans Elsa de Luca, Jean-François Goudesenne & Ivan Moody (éd.), *The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the East. Scriptor, Cantor & Notator (Volume II)*, Turnhout, p. 53-68.
- POIRÉE, Élie, 1901, «Formules musicales des papyrus magiques», *Congrès international d'histoire de la musique*, Solesmes, p. 28-38.
- PREISENDANZ, Karl, 1973-1974 [1928-1931] (éd.), *Papyri Graecae Magicae*, 1973-1974 [1928-1931], Leipzig.
- RUELLE, Charles-Émile, 1901, «Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques», *Congrès international d'histoire de la musique*, Solesmes, p. 15-27.
- TESTARD-VAILLANT, Philippe, 2018, «Une recherche tous azimuts», *Carnets de science* 4, p. 89-98.
- VENDRIES, Christophe, 2015, «La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) : entre reconstitution et réinvention», *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 2015, 127 (1), mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 9 décembre 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/mefra/2791>
DOI : <https://doi.org/10.4000/mefra.2791>
- VINCENT, Alexandre, 2015, «Paysage sonore et sciences sociales: sonorités, sens, histoire», dans Sibylle Emerit, Sylvain Perrot & Alexandre Vincent (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité: méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, p. 9-40.
- WEARING, John Peter, 2013, *The London Stage 1890-1899: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Lanham.
- WEST, Martin Lichtfield, 2007, «A New Musical Papyrus: Carcinus, Medea», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 161, p. 1-10.