

S

LE CARNYX

ARCHÉOLOGIE MUSICALE EN GAULE CELTIQUE ET ROMAINE

ET LA LYRE

BESANÇON

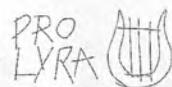
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie 4 septembre - 22 novembre 1993

ORLÉANS

Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais 18 décembre 1993 - 23 février 1994

ÉVREUX

Musée de l' Ancien Évêché 26 mars - 30 mai 1994





SOMMAIRE

ORGANISATION - PRÊTEURS	P.	4
REMERCIEMENTS - ABRÉVIATIONS - CONVENTIONS - AUTEURS	P.	5
PRÉFACE	P.	6
PROLOGUE: DE LA MUSIQUE EN GAULE	P.	7
<hr/>		
L'ÉTAT DE LA RECHERCHE EN GAULE : LA MUSIQUE OUBLIÉE ...	P.	9
<hr/>		
I. LES MÉTHODES DE L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE	P.	11
Définition	P.	12
Historique	P.	12
Les sources	P.	13
Archéologie comparée et ethnologie	P.	16
Archéologie expérimentale	P.	16
<hr/>		
II. LES GAULOIS ET LA MUSIQUE AU SECOND AGE DU FER	P.	27
Le <i>cornyx</i> une trompe "pas comme les autres"	P.	28
La musique au combat : terreur et fracas	P.	29
Musique et religion celtique : trompettes votives et bardes lyricines	P.	30
L'influence hellénique sur la musique gauloise	P.	31
Le barde gaulois et la poésie lyrique	P.	32
Une musique barbare ?	P.	32
<hr/>		
III. LA ROMANISATION DE LA GAULE ET LES FORMES D'ACCULTURATION MUSICALE	P.	41
Armée et culte traditionnel : les aérophones romains s'implantent en Gaule	P.	42
La propagation des religions d'origine orientale : des sonorités nouvelles pour les oreilles gauloises	P.	43
En parcourant l'iconographie des Gaules : mythologie et culture musicale gréco-romaine	P.	44
Les lieux de la musiques et les spectacles à caractère musical	P.	46
Les musiciens professionnels à travers l'épigraphie et les monuments funéraires	P.	47
Réflexions sur le paysage musical de la Gaule romaine	P.	49
<hr/>		
IV. SURVIVANCES MUSICALES INDIGÈNES ET PARTICULARITÉS ORGANOLOGIQUES	P.	71
La réapparition du <i>cornyx</i> lors des soulèvements de 21 et de 68 après J.C.	P.	72
Le <i>cornyx</i> : un symbole gaulois récupéré par l'iconographie romaine	P.	72
Des trompes singulières et de curieux hochets : les traditions musicales des sanctuaires indigènes	P.	73
Spectacles musicaux et théâtres ruraux de type gallo-romains	P.	74
Flûtes de Pan et clochettes gallo-romaines : techniques de fabrication et milieu d'utilisation	P.	75
À propos de "survivances celtiques" et de "musique gallo-romaine"	P.	77
<hr/>		
ÉPILOGUE : DE LA GALLOMANIE MUSICALE	P.	92
<hr/>		
ANNEXES : tableau et cartes	P.	95
LEXIQUE DES PRINCIPAUX TERMES MUSICAUX LATINS ET GRECS	P.	99
LEXIQUE GÉNÉRAL	P.	99
LISTE DES AUTEURS ANTIQUES ET DES EXTRAITS CITÉS DANS LE CATALOGUE	P.	102
BIBLIOGRAPHIE	P.	104
DESSINS - CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	P.	111

ORGANISATION

Commissaire de l'exposition :

Mathieu Pinette, conservateur en chef du patrimoine, chargé du Musée Classé de Besançon.

Commissaires associés :

Gérard Guillot-Chène, conservateur du Musée de l'Ancien Evêché, Evreux.

Eric Moinet, conservateur des musées d'Orléans.

Dominique Cliquet, conservateur au Musée de l'Ancien Evêché, Evreux.

Commissaires scientifiques :

Catherine Homo-Lechner, collaborateur scientifique au Musée de la Musique, Paris, présidente de

Pro Lyra, Centre Français d'Archéologie Musicale.
Christophe Vendries, agrégé d'histoire, spécialiste en archéologie musicale gallo-romaine.

Conception muséographique et maquette du catalogue :

Paul Weber.

Saisie des textes :

Catherine Homo-Lechner.

Secrétariat de l'exposition :

Noëlle Bourdenet.

Suivi administratif :

Maryvonne Contoz - Françoise Frontczak

Agnès Petithuguenin - Christelle Quainon
Renée Trouttet

Réalisation techniques :

Daniel Cachia - André Capel - Michel Gaulard
Michel Grosnit - Jean-Baptiste Pyon
Lucien Rochefeuille - Service électricité de la Ville de Besançon

Cartographie, reprise des dessins :

Monique Piton

Suivi photographique à Besançon :

Charles Choffet - Philippe Louvat

PRÊTEURS

Agen, Musée des Beaux-Arts

Yannick Lintz, conservateur du musée

Aix-en-Provence, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, Service Régional de l'Archéologie.

Jean-Paul Jacob, conservateur régional de l'archéologie

Nicole Lambert, conservateur-adjoint du site de Glanum et de l'Hotel de Sade à Saint-Remy-de-Provence

Alise-Sainte-Reine, Musée Alesia

(Société des Sciences Historiques et Naturelles de Semur-en-Auxois)

Elisabeth Rabeisen, conservateur du musée

Autun, Musée Rolin

Brigitte Maurice-Chabard, conservateur du musée

Besançon, Bibliothèque d'Etude et de Conservation

Hélène Richard, directeur des bibliothèques de Besançon

Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Mathieu Pinette, conservateur en chef du patrimoine, chargé du Musée classé

Bordeaux, Musée d'Aquitaine

Chantal Orgozo, conservateur du musée
Anne Ziéglé, conservateur de la section gallo-romaine

Bourges, Musée du Berry

Jean-Paul Le Maguet, conservateur des musées

Châlons-sur-Marne, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardennes, Service Régional de l'Archéologie

Alain Villes, conservateur régional de l'archéologie

Chalon-sur-Saône, Musée Denon

Louis Bonnamour, conservateur de la section archéologique
Catherine Michel

Chalon-sur-Saône, Service archéologique municipal

Gérard Monthel, archéologue municipal

Chambéry, Musée Savoisien

Armand Amann, conservateur des musées
Françoise Ballet, conservateur de la section archéologique

Chatillon-sur-Seine, Musée Archéologique

Nadine Bertheliet, conservateur du musée

Conjux, Mairie

Paul Peycru, maire

Dijon, Musée Archéologique

Monique Jannet, conservateur du musée

Bénédicte Grosjean

Evreux, Musée de l'Ancien Evêché

Gérard Guillot-Chène, conservateur du musée

Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-romaine

Jacques Lasfargues, conservateur du musée

Michel Carduner, conservateur au musée

Mainz, (R.F.A.), Römisch-Germanisches Zentralmuseum

Dr. Ulrich Schaaff, directeur du musée

Metz, La Cour d'Or, Musées

Monique Sary, conservateur des musées

Millau, Musée

Alain Vernhet, conservateur du musée

Montbéliard, Musée du Château des ducs de Wurtemberg

Jean-François Mozziconacci, conservateur du musée

Viviane Le Louarn, conservateur au musée

Narbonne, Groupe de Recherches Archéologique du Narbonnais

Raymond Sabrié, président

Narbonne, Musée Archéologique

Jacques Lepage, conservateur des musées

Yves Solier, conservateur de la section gallo-romaine

Nîmes, Musée Archéologique

Dominique Darde, conservateur du musée

Orléans, Musée Historique et Archéologique de l'Orléannais

Eric Moinet, conservateur des musées

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

Michel Amandry, conservateur en chef, directeur du Cabinet des Médailles

Andrée Poudroux, conservateur en chef au service des expositions extérieures

Irène Aghion, conservateur au Cabinet des Médailles

Paris, Musée de la Musique

Florence Getreau, conservateur du patrimoine au Musée de la Musique

Paris, Musée du Louvre

Michel Laclotte, directeur

Jean-Louis de Cénival, conservateur général honoraire du Département des Antiquités Egyptiennes

Egyptiennes

Christiane Ziegler, conservateur en chef du Département des Antiquités Egyptiennes

Petit Quevilly, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Haute-Normandie,

Service Régional de l'Archéologie

Xavier Delestre, conservateur régional de l'archéologie

Rennes, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne, Service Régional de l'Archéologie

Michel Vaginay, conservateur régional de l'archéologie

Yves Menez, conservateur du patrimoine au Service Régional de l'Archéologie

Service Régional de l'Archéologie

Rouen, Musée des Antiquités (Musées départementaux de la Seine-Maritime)

Patrick Perrin, conservateur en chef, directeur des Musées et Monuments départementaux

Geneviève Sennequier, conservateur aux Musées départementaux

Saintes, Musée Archéologique

Marianne Thauré, conservateur des musées

Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales

Alain Duval, conservateur en chef du musée

Hélène Chew, conservateur au musée

Saumur, Château-Musée

Jacqueline Mongellaz, conservateur du Château-Musée

Françoise Hau-Balignac, conservateur au musée

Strasbourg, Musée Archéologique

Bernadette Schnitzler, conservateur du musée

Toulouse, Musée Saint-Raymond

Daniel Cazes, conservateur du musée

Evelyne Ugaglia, conservateur au musée

Tournus, Musée Greuze

Pierre Bernelle, conservateur du musée

Vienne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Roger Lauxerois, conservateur du musée

REMERCIEMENTS

Que toutes les personnes ou organismes qui, grâce à leur concours et à des titres divers, ont rendu possible l'organisation de cette exposition et l'édition de cet ouvrage trouvent ici l'expression de notre gratitude :

Robert Schwint, maire de Besançon
 Jean-Pierre Sueur, maire d'Orléans
 Roland Plaisance, député-maire d'Evreux
 Jacques Sallois, directeur des Musées de France
 Abraham Bengio, directeur régional des affaires culturelles de Franche-Comté
 Michel Fontes, directeur régional des affaires culturelles de la Région Centre
 Anita Weber, directeur régional des affaires culturelles de Haute Normandie
 Bernard Lime, adjoint au maire de Besançon, délégué à l'action culturelle
 Auguste Cornu, adjoint au maire d'Orléans, délégué à l'action culturelle
 Solange Baudou, adjoint au maire d'Evreux, chargée des affaires culturelles
 Jean-Pierre Cuzin, chef de l'Inspection Générale des Musées
 Françoise de Franclieu, conservateur à l'Inspection Générale des Musées
 Danièle Heudes, conservateur à l'Inspection Générale des Musées
 Isabelle Julia, conservateur à l'Inspection Générale des Musées
 Association des Amis des Musées et des Bibliothèques de Besançon
 Association Pro Lyra, Paris

Les responsables politiques et administratifs de tous les organismes prêteurs

Professeur Baatz, Saalburg (RFA) ; Martine Bailleux-Delbecq, conservateur du Musée Louis-Philippe, Eu ; Alix Barbet, responsable du Centre d'Etudes des Peintures Murales Romaines, Soissons ; Aline Bataille-Melkon, documentaliste au Musée Saint-Remi, Reims ; Philippe Beaussart, directeur du Service Archéologique de la Ville, Valenciennes ; Geneviève Becquart, conservateur du Musée Joseph Déchelette, Roanne ; Annie Bellis, chercheur au C.N.R.S. (I.R.H.T.) ; Maurice Bernard, directeur du Laboratoire de Recherche des Musées de France, Paris ; Danièle Bourgois, conservateur par intérim du Musée Picasso, Antibes ; Thérèse Burolet, conservateur général, directeur du Musée du Petit Palais, Paris ; Monique Bussac, conservateur des musées, Angoulême ; Odile Cavalier, conservateur au Musée Calvet, chargée des collections archéologiques, Avignon ; Jean-Jacques Charpy, conservateur du Musée, Epernay ; Daniel et Michel Chossenot ; François Coulon, conservateur du Musée d'Histoire, Saint-Brieuc ; Monique Depraetere-Dargery, conservateur du Musée Archéologique Départemental, Guiry-en-Vexin ; Geneviève Dournon, chargée du Département d'ethnomusicologie et des collections d'instruments de musique, Musée de l'Homme, Paris ; Jacques-Marie Dubois, documentaliste de la section archéologique, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon ; Editions Albert René, Paris ; Jacqueline Ensminger-Fontséré, conservateur en chef du Musée d'Art et d'Archéologie, Moulins ; Michaël Gläser, conservateur au musée, Sarrebrücken (R.F.A.) ; Dr. Ursula Heimberg, Rheinisches Landesmuseum, Bonn (R.F.A.) ; Paulette Hornby, conservateur au Musée du Petit Palais, chargée des

antiquités, Paris ; Chris Howgo, conservateur à l'Ashmolean Museum, Coin room, Oxford (G.B.) ; Fraser Hunter, conservateur au National Museums of Scotland, Edinburg (G.B.) ; Dr. Inken Jensen, conservateur, Reiss-Museum, Archäologische Sammlungen, Mannheim (R.F.A.) ; Caroline Jorrand, conservateur des Musées, Laon ; Karin Kolb, conservateur au Römermuseum, Augst (C.H.) ; Jacques Lapart, secrétaire de la Société Archéologique du Gers, Auch ; Eric Le Ruyet ; Dr. Ian Longworth, conservateur du Département of Prehistoric and Romano-British Antiquities, The British Museum, Londres (G.B.) ; Raymond Meylan, Nicole Moine, Département Histoire Ancienne, Université de Reims ; Albéric Olivier, directeur du Bureau d'architecture antique, C.N.R.S., Dijon ; Jean Perrot ; N. Pichard-Sardet, conservateur du Musée romain de Vidy, Lausanne (C.H.) ; Valérie Pêché ; Dr. Renate Pirling, directeur du Museum Burg Linn, Krefeld (R.F.A.) ; Dr. Hoyer von Prittwitz, Rheinisches Landesmuseum, Bonn (R.F.A.) ; Anne-Elisabeth Riskine, conservateur du Musée, Carnac ; Vassiliki Robin, responsable de la photothèque, Centre Camille Julian, Université de Provence, C.N.R.S., Aix-en-Provence ; Jean-Maurice Rouquette, conservateur des Musées, Arles ; Martine Sciallano, conservateur du Musée, Istres ; Françoise Tisserand, bibliothécaire au Musée de la civilisation Gallo-Romaine, Lyon ; Gennaro Toscano, Université de Besançon ; Catherine Vaudour, conservateur de la Céramique et de la Ferronnerie aux Musées, Rouen ; Michel Vidal, conservateur régional de l'archéologie, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées ; Suzanne Voirin, adjoint au maire, Luxeuil-Bains ; Jacques Willems, conservateur du Musée Communal d'Archéologie et d'Art Religieux, Amay (B.) ; Marise Woehl, conservateur du Musée Municipal, Orange.

ABREVIATIONS

anc. : ancien(ne) (nement)
 ap. : après
 av. : avant
 B. : Belgique
 C.E.P.M.R. : Centre d'Etudes des Peintures Murales Romaines
 Cf. : se reporter à .
 C.H. : Confédération Helvétique
 coll. : collection
 C.N.R.S. : Centre National de la Recherche Scientifique
 D.A.H. : Direction des Antiquités Historiques
 déc. : découvert(s) (e) (es)
 diam. : diamètre
 dir. : sous la direction de
 D.R.A.C. : Direction Régionale des Affaires Culturelles
 Drag. : Dragendorff
 éd. : édition
 ép. : épaisseur
 Exp. : exposition
 ext. : extérieur(e)
 fig. : figure(s)
 g. : grammes

G.B. : Grande-Bretagne
 gr. : grec
 H. : hauteur
 id. : *idem*
 inf. : inférieur
 int. : intérieur(e)
 inv. : inventaire
 J.-C. : Jésus-Christ
 l. : largeur
 L. : longueur
 lat. : latin
 m. : mètre(s)
 M.A.N. : Musée des Antiquités Nationales
 max. : maximum
 min. : minimum
 n° : numéro
 p. : page(s)
 part. : particulière
 phot. : photographie(s)
 pl. : planche(s)
 prov. : provenance
 R.F.A. : République Fédérale d'Allemagne
 s. : siècle
 spéc. : spécialement

S. R. A. : Service Régional de l'Archéologie
 ss. : suivantes
 sup. : supérieur
 T. : tome
 tot. : total(e)

CONVENTIONS

Les notices dont les titres sont typographiés en corps maigre correspondent à des objets non présentés dans l'exposition (leur taille, leur fragilité, leur disparition ou leur éloignement n'en a pas permis le prêt) ; il a paru cependant nécessaire de les intégrer dans le catalogue et dans la présentation, sous forme de reproductions du fait de leur importance scientifique.

Toutes les dimensions sont maximales et données en centimètres (sauf indication contraire).
 Les monnaies sont reproduites à une fois et demi leur grandeur.

Les bibliographies ne sont pas systématiquement exhaustives ; les références les plus récentes, qui renvoient à des éléments antérieurs, ont été privilégiées.

AUTEURS

C.H.-L. : Catherine Homo-Lechner
 Chr.V. : Christophe Vendries

PRÉFACE

Le carnyx : un nom bien étrange, barbare pour certains, mais qui fait pourtant partie intégrante de notre patrimoine musical.

Pour les lecteurs éclairés d'Astérix, notre héros national, cet instrument n'a aucun secret. Trompette se terminant en tête de sanglier monstrueux, elle fait fuir les Romains par le son qu'elle émet. Ceux-ci identifient d'ailleurs les Gaulois à leur carnyx. C'est donc de la musique de la Gaule dont il va s'agir -entre autres- dans cette exposition. Qu'elle soit d'origine purement celtique ou qu'elle ait subi les influences romaines et grecques, avec notamment la lyre, c'est une musique que l'on tente de redécouvrir aujourd'hui.

Ainsi aurez-vous le privilège d'observer, réunis pour la première fois, des instruments -ou fragments d'instruments- anciens de même que leurs représentations.

C'est une exposition singulière que vous allez découvrir. Unique en son genre, elle a nécessité plus de deux ans et demi de travail et la collaboration d'éminents spécialistes. Je félicite les personnes qui ont œuvré pour qu'elle reste gravée dans nos mémoires et je remercie les Villes d'Orléans et d'Evreux qui la co-produisent avec Besançon, ainsi que les différents musées pour leurs prêts.

Ville de musique, Besançon est naturellement désignée pour qu'une telle manifestation se déroule en ses murs. Gageons qu'elle connaîtra le succès qu'elle mérite.

Robert SCHWINT
Maire de Besançon

PROLOGUE : DE LA MUSIQUE EN GAULE

S'il est une musique aujourd'hui oubliée, c'est bien celle de la Gaule. Les pratiques culturelles des Gaulois semblent avoir privilégié la transmission orale, à l'exclusion de toute notation, ce qui d'emblée a voué leur art à sa perte ; de plus la méconnaissance des vestiges découverts en ce domaine, comme l'idée reçue si naturellement et solidement répandue qui a longtemps associé les pratiques artistiques gauloises à la notion de rudesse sinon de barbarie, n'ont pas encouragé les travaux dans cette voie. De même la musique gallo-romaine pourtant plus accessible car mieux documentée, a pâti d'être trop vite assimilée comme héritière improductive de la période précédente ou, à l'inverse, comme pâle reproduction sans inventivité aucune des règles imposées par les conquérants. La réunion de ces conditions n'a guère excité l'ardeur des scientifiques.

Tout au plus le curieux avisé possède-t-il quelques bribes de connaissances, vaguement établies sur les images, lyriques ou romantiques, que nous ont confiées ces indélébiles vignettes qui peuplaient naguère nos manuels scolaires, ravivées plus récemment par les héros de telle bande dessinée. Quant aux historiens de l'Antiquité et aux musicologues, peu tentés par un sujet présumé ingrat, ils disposaient de quelques études savantes et d'articles dispersés dans des mémoires érudits, mais manquaient singulièrement de synthèses convaincantes et d'outils pratiques élémentaires.

L'ambition du présent ouvrage et de l'exposition qu'il accompagne, est justement de tenter de relever ce défi et d'oser une restitution - très partielle certes ! - du monde musical celtique et romain de la Gaule ; c'est justement la complexité de la question qui a stimulé notre volonté de vouloir faire aboutir un tel projet. D'ailleurs, tout bien considéré, les indices sont suffisamment nombreux pour proposer tout de même un panorama satisfaisant du thème qui nous occupe. La méthode que détaille ici Catherine Homo-Lechner avec lucidité et prudence souligne bien les limites et les modes d'utilisation de la science archéologique en la matière. Et à l'heure où, peu à peu, l'archéologie musicale prend son essor - les murs du Louvre ne viennent-ils pas d'entendre sonner les échos des musiques grecques ? - il semblait légitime de "brandir le flambeau national". Peut-être revenait-il à Besançon, vieille ville festivalière familière à la musique, de s'engager dans une telle entreprise...

Menée avec une fine perspicacité et une curiosité persévérante par Christophe Vendries cette enquête livre ici ses résultats. Bien

entendu ce panorama, qui ne marque qu'un début dans une recherche qui ne pourra que fructifier, n'est pas complet. Plusieurs oeuvres manquent à l'appel : la mosaïque d'Orphée de Vienne, en cours de restauration, n'a pu voyager. De même le recours à quelques moulages nous a paru un "mal nécessaire" pour servir le déroulement de nos propos : pouvait-on se passer tout à fait du dieu de Saint-Symphorien-en-Paule, trop convoité ? Enfin il nous a semblé utile de faire apparaître, mais d'une façon qui ne ménage aucune ambiguïté, un certain nombre de pièces indéplaçables mais fondamentales pour la cohérence scientifique de cette manifestation : ainsi le monumental sarcophage de Saint-Maximin ou celui de Iulia Tyrannia (Arles), la stèle du danseur Septentrion (Antibes) - vouée par Picasso au château Grimaldi et définitivement riviée à ce "sanctuaire" -, sont, parmi d'autres, évoqués ici sous forme photographique ; il en va de même pour la peinture de Famars figurant Apollon (Valenciennes), jugée trop fragile, ou le vase de Reims (Paris, Petit Palais), victime d'une soudaine oxydation qui a remis en cause l'accord de prêt initial : tous deux ont dû demeurer dans leurs musées respectifs ; cette solution s'est évidemment imposée pour quelques oeuvres aujourd'hui disparues, telles les stèles de Narbonne ou de Reims. Mais ce recours à l'image fonctionne bien davantage comme un parti-pris scientifique que comme une frustration subie. La possibilité des prêts étrangers ne s'est avérée possible qu'une seule fois car - osons l'avouer - les moyens financiers ne pouvaient permettre une telle dépense.

Mais si l'archéologie est bien la science exigeante qu'elle prétend, elle devrait pouvoir se passer de la présence de quelques originaux car la moisson est éloquente qui rassemble tant d'éléments jusque là dispersés, méconnus, voire inédits pour livrer ce qui paraît être un premier bilan de l'art musical en Gaule.

Gardons-nous enfin de considérer cette exposition, qui ne propose rien moins que de jeter des bases susceptibles de redonner un son à notre Antiquité, comme un travail généré par l'obsession maniaque de quelques spécialistes, ou le reflet d'un intérêt dérisoire pour un sujet mineur. Car la musique est - doit-on à nouveau le démontrer ? - un révélateur puissant au sein d'une culture et son étude permet, au-delà d'elle-même, d'en approcher l'essence.

Matthieu PINETTE



L'ÉTAT DE LA RECHERCHE EN GAULE : LA MUSIQUE OUBLIÉE ...

Dans son dernier ouvrage intitulé *La France gallo-romaine*, P. Gros invite historiens et archéologues à réécrire en grande partie l'histoire de la Gaule [1991, p.14]. Quant à l'histoire musicale de notre antiquité, disons tout simplement qu'elle reste entièrement à écrire... C'est un exercice difficile que d'espérer chercher, dans la très abondante bibliographie consacrée à la Gaule, une évocation des aspects musicaux ; à tel point que l'on pourrait finir par croire que les Gaulois et les Gallo-Romains ignoraient la musique. Les travaux sur la question sont non seulement rares mais aussi anciens, d'une diffusion confidentielle et, en règle générale, peu fiables. Il est vrai que le petit nombre de sources dont nous disposons, surtout pour la Gaule préromaine, avait - et a encore - de quoi décourager les plus entreprenants. Certes, C. Jullian le premier n'hésita pas à écrire, par souci d'exhaustivité, quelques pages sur la musique et la danse dans sa monumentale *Histoire de la Gaule* [Jullian, 1908, T.II, p.381, T.IV, p.233-234]. En dépit de cet effort, si louable fut-il, il faut bien reconnaître que ces quelques lignes ne peuvent nous être d'un grand secours car anachronismes et contresens musicaux y abondent. E. Espérandieu en publiant son *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* allait offrir aux chercheurs un catalogue - toujours irremplaçable - où apparaissent maintes sculptures à sujet musical [Espérandieu et Lantier, 11 vol., 1907-1938] mais l'identification des instruments de musique est loin d'y être toujours satisfaisante.

Puis vint le temps des manuels. G. Dottin ouvrit la voie en 1915 avec son *Manuel pour servir à l'étude de l'Antiquité celtique*, relayé par J. Déchelette et son *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-*

romaine. Chaque auteur prit soin d'évoquer au moins les vestiges et les représentations de trompes celtiques [Dottin, 1915, p.64, 268, 292 ; Déchelette, 1927, t.IV, p.683-85]. A. Grenier prit la suite pour évoquer la période romaine et brossa notamment un tableau des concours musicaux de la Nîmes gallo-romaine [Grenier, 1958, T.III/2, p.731-732]. On trouvera encore dans le catalogue du Musée des Antiquités Nationales rédigé par S. Reinach, la présentation rapide de quelques instruments de musique comme la trompette droite de Neuvy-en-Sullias [Reinach S., 1926, T.II, p.260]. Enfin, dans *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine* de P.-M. Duval, les chapitres évoquant le théâtre et l'odéon permettent de passer en revue - mais les erreurs fourmillent - les instruments de musique à travers la documentation figurée [Duval P.-M., 1952, p.253, 288 ss.]. C'est à peu près tout. La liste des ouvrages n'a pas besoin d'être exhaustive pour comprendre que la musique y est réduite à sa plus simple expression.

Pour ce qui concerne la recherche actuelle, force est de constater qu'elle reste à l'état embryonnaire. Certes, l'exposition grandiose *I Celti, la prima Europa (Les Celtes, la première Europe)* présentée à Venise en 1991 fut l'occasion de montrer au public la quasi-totalité des vestiges archéologiques d'instruments de musique celtiques du second Age du Fer [Exp. de Venise, 1991 (Megaw), p. 643-648]. Mais on pourra regretter que ces instruments aient été dispersés au milieu des quelques 3000 objets, répartis selon leur provenance géographique et non pas regroupés au sein d'un ensemble homogène.

En réalité, les études d'archéologie musicale protohistorique relèvent des archéologues anglo-saxons, parmi lesquels il convient de retenir trois noms. Celui de John Coles qui étendit l'archéologie expérimentale au domaine de la musique [Coles, 1973, fig.39-40] ; celui de Vincent Megaw ensuite qui définit les contours et les desseins de l'archéologie musicale [Megaw, 1968 et 1988]. Quant à Stuart Piggott, il donna du *carnyx* (sorte de trompe celtique) une étude archéologique qui reste, aujourd'hui encore, exemplaire [Piggott, 1959].

Reste la musique en Gaule romaine dont P.-M. Duval nous dit que « nous ne savons pratiquement rien » [1989, p.25] et qui souffre du faible intérêt accordé jusqu'à présent par les chercheurs à la musique antique et tout particulièrement à la musique romaine. A défaut d'études spécifiques, cette fois-ci c'est vers les travaux des chercheurs allemands consacrés à la musique romaine qu'il faut se tourner pour trouver quelques références relatives à la Gaule [Behn, 1954, p.143-150 ; Wille, 1967, p.572-573]. Pour autant, il n'y a pas lieu d'être pessimiste car l'archéologie se développe et avec elle l'archéologie musicale. Aussi, nous permettra-t-on de croire qu'il est propre au philologue de penser que « l'étude des Celtes est moins une affaire de documentation nouvelle à découvrir que de documentation existante à utiliser » [Guyonvarc'h et Le Roux, 1986, p.11 ; 1991, p.7]. La découverte récente de la statuette dite « à la lyre » [n°37] sur le site de Paule (Côtes-d'Armor) arrive à point nommé pour montrer combien les fouilles actuelles peuvent faire progresser l'archéo-musicologie (et encore ne s'agit-il que d'un exemple spectaculaire). C'est pourquoi le bilan présenté dans les pages qui suivent ne saurait être que provisoire.

Cela n'exclut nullement la réutilisation et le réexamen des sources traditionnelles (littérature gréco-latine) et des découvertes anciennes (comme la trompe de Gergovie ou le *carnyx* de Mandeure (Doubs) [n°95] dont la plupart attendent encore une véritable étude. Il reste à souhaiter qu'un jour la « chronique gallo-romaine » publiée dans la *Revue des Etudes Anciennes* ouvre une rubrique consacrée aux aspects musicaux de la Gaule.

Cette exposition a pour ambition de faire le point, pour la première fois, sur le matériel ayant trait à l'archéologie musicale découvert dans les limites géographiques de la Gaule, entre Rhin, Atlantique, Alpes, Pyrénées et Méditerranée, sans pour autant prétendre combler les lacunes de plusieurs années de publication concernant le sujet. C'est en remplaçant cette documentation gauloise du second Age du Fer dans le cadre de l'Europe celtique et celle de la Gaule romaine dans celui de l'empire romain (et plus précisément de la *pars occidentalis*) qu'on pourra cerner au mieux les particularismes musicaux de la Gaule. Cette perspective exige de confronter les données archéologiques aux sources figurées et aux descriptions littéraires, rares mais précieuses pour la protohistoire, abondantes mais centrées sur Rome pour la période historique. C'est à cette fin que sont mobilisées toutes ces sources : aboutir à une étude où se confondent archéologie, histoire, musicologie et même philologie afin d'évoquer l'univers musical de la Gaule antique dont dictionnaires et autres ouvrages de la musique n'ont cure.

Christophe Vendries

I

LES MÉTHODES EN ARCHÉOLOGIE MUSICALE

«Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de documents» [Le Goff]. : Histoire et mémoire, Paris : Gallimard, 1988, p.302 = Folio/Histoire n°20]

Qu'il s'agisse du curieux ou du chercheur, étudier les pratiques musicales de civilisations disparues constitue toujours une démarche compliquée et une approche ardue. D'une part, les informations qui nous sont parvenues sont rares, éparses et lacunaires ; de l'autre, les structures d'enseignement et les grands outils livresques restent «sourds», pourrait-on dire, à ces échos lointains.

Les recherches menées sur les instruments antiques ou d'époques encore plus reculées restent souvent ignorées et, la plupart du temps, le grand public s'étonne que des instruments de musique si anciens, celtes et gallo-romains dans le cas présent (mais aussi préhistoriques, sumériens, égyptiens, grecs, romains, vikings, précolombiens, de l'ancienne Chine, etc.), existent encore. Mais que sait-on d'eux ? A quelles occasions, où et comment les jouait-on ? Qui les faisait sonner ? Quel répertoire exécutaient-ils ? Quelle était leur technique de jeu ? Comment apprenait-on à en jouer ? Qui les fabriquait et comment ?

C'est à ce type de questions que l'archéologie musicale se consacre. Pour cela, il convient de répertorier les témoignages anciens et de les étudier à l'aide de diverses techniques de recherche, comme la prospection de terrain, l'iconographie, l'épigraphie et la philologie. De la sorte, l'Histoire de la musique ne se limite plus aux livres et aux partitions comme il est d'usage avec la musicologie classique, mais s'ouvre aux œuvres d'art et aux archives du sol dont les schémas d'exploitation diffèrent. Ainsi peut-on échapper à certaines de nos classifications préconçues (musique savante / musique populaire), souvent desséchantes. Cette ouverture sur de nouvelles disciplines induit de nouveaux champs d'intérêts (le plus sensible étant constitué par les cultures sans écriture) et de nouvelles problématiques qui s'apparentent à la démarche ethnologique : observer les données sociales et anthropologiques, le contexte de jeu, les pratiques populaires, l'organologie, etc.

DÉFINITION

L'archéologie musicale a pour but de reconnaître et d'étudier toute trace d'activité musicale (chant, danse, instruments) produite par une civilisation disparue, non pas liée à l'Antiquité mais indifféremment implantée entre la préhistoire (depuis le paléolithique moyen, soit -40.000) et les témoins de l'archéologie industrielle (confinant ainsi au XX^e siècle). Pour atteindre ces objectifs, elle s'appuie sur trois types de données, souvent dispersées, para- ou extra-musicales, constituant la base de cette recherche :



La combinaison de ces trois éléments doit fournir la matière nécessaire à la restitution d'une musique ou d'une pratique en un temps donné, son et timbre original exceptés.

Suivant ce principe de travail transdisciplinaire, les spécialistes de musique *très* ancienne suivent trois grandes orientations, qui composent l'autre précepte de l'archéologie musicale :



Cette recherche en archéologie musicale s'engage sur une collaboration entre chercheurs musicologues, organologues, acousticiens, archéologues, philologues, historiens de l'art, etc. (parfois polyvalents comme A. Bélis, spécialiste de la musique grecque) qui s'intéressent à quatre catégories d'informations :

* 1. Certains, comme M. Duchesne-Guillemin ou L. Picken pour les musiques anciennes de l'Orient ou de la Chine, s'attachent à l'étude de la musique «pure», c'est-à-dire à sa notation, ses échelles, son interprétation, ses modes. Il s'agit véritablement d'**archéo-musicologie** et de **paléographie musicale**.

* 2. D'autres, comme Cajsa S. Lund pour le matériel scandinave ou H. Hickmann pour l'Égypte ancienne, se penchent uniquement sur les instruments, souvent fragmentaires, trouvés sur les sites archéologiques. Leurs observations techniques alimentent en partie les réflexions de la classe précédente. Ils apportent des données matérielles irremplaçables et fiables sur le façonnage, la nature des matériaux, les dimensions, le contexte d'utilisation, etc. Il s'agit cette fois de **paléo-organologie** (l'organologie étant la discipline attachée à l'étude des instruments de musique, à leur histoire, mais aussi à leur technique de fabrication et de jeu).

* 3. D'autres encore, comme W. Stauder ou P. Bec pour le Moyen Âge, étudient les inscriptions, les textes ou le vocabulaire décrivant les pratiques musicales. Il s'agit de **philologie musicale**.

* 4. D'autres enfin, comme G. Fleischhauer ou H.-G. Farmer pour Rome et l'Etrurie ou l'Islam, analysent les représentations d'instruments (position de jeu, dimensions) et de scènes musicales (ensembles instrumentaux, association chant / danse / instrument) en fonction des normes esthétiques propres à une époque donnée (perspective, échelle, symbolique, etc.). Il s'agit d'**iconographie musicale**.

Pour affiner encore les recherches, il est nécessaire de faire se rencontrer des spécialités *a priori* étrangères et de contacter des chercheurs, qui ne se seraient pas spontanément associés à la problématique Archéologie / Musique. Ainsi les palynologues et les spécialistes de paléo-environnement pour restituer la flore utilisée en facture instrumentale, les paléo-zoologues pour l'origine et l'utilisation des os (de telles analyses sont attendues sur la *ibia* de Chalon-sur-Saône [n°46]), les dendrochronologues pour reconnaître et dater les bois (la *syrix* d'Alésia [n°118] devrait faire l'objet d'une démarche de ce type), les papyrologues et codicologues pour la structure des écrits anciens [Delattre, à paraître], etc. Ces données sont ensuite confrontées pour aborder, dans la seconde phase de la recherche, le stade des reconstitutions dont la vocation (compte tenu des réserves énoncées ci-dessus) est de faire re-sonner ces musiques oubliées et de les faire reconnaître. Cette démarche rassemble à son tour plusieurs corps de métier directement liés aux instruments, au son et à la musique (facteurs d'instruments, acousticiens, et musiciens).

Il est clair cependant que cette ultime étape n'est scientifiquement applicable que lorsqu'on dispose des notations ou des rythmes d'origine, comme c'est le cas en Grèce antique. Cette condition n'est honorée que très rarement, même parmi les «grandes» civilisations à écriture, comme la Chine ou l'Orient anciens. Dans le cas des cultures sans écriture où la tradition orale ne constituait que l'unique relais, l'archéologie musicale atteint très vite ses limites quant à la restitution pratique de la musique. Le cas de la musique gauloise et gallo-romaine se situe aux confins de ces deux situations, car si les autochtones gaulois n'ont pas laissé de textes sur cette question, les auteurs latins et grecs l'ont parfois évoquée (César, *De Bello Gallico*, Diodore de Sicile, *Bibl. Hist.*, Strabon, *Géographie*, etc.), sans jamais consigner toutefois de notation musicale.

Un long travail de sensibilisation en ce domaine reste à accomplir, même parmi les chercheurs. Tables-rondes et publications s'organisent progressivement. Parallèlement à cette diffusion spécialisée, se met en place une vulgarisation semi-scientifique (revues, articles de presse, conférences publiques, émissions radiophoniques, concerts...) beaucoup plus dynamique. L'impact de cette dernière permet de toucher directement un public éclairé, et d'établir aussi un réseau bénévole d'informations.

HISTORIQUE

Parce qu'elle va à contre-courant des spécialisations universitaires en vigueur, l'archéologie musicale ne peut se développer que lentement. Il est en effet difficile d'œuvrer parmi des musiciens qui ne se préoccupent guère d'organologie (et encore moins à la paléo-organologie !) ou parmi des

archéologues que le terme d'instrument de musique trop souvent effarouche. En France, cette discipline s'implante timidement depuis une vingtaine d'années, mais reste encore assez discrète. Pourtant, à l'époque où la musicologie comparée n'avait pas encore été supplantée par l'ethnomusicologie et

les pratiques structuralistes, il y a déjà presque un siècle, des pionniers comme Théodore Reinach ou Charles Mahillon l'avaient servie et avaient suivi une démarche assez voisine de celle adoptée aujourd'hui.

On a assisté dans les années 50 et 60 de notre siècle à d'importantes réflexions et restructurations dans les sciences humaines et exactes. Si l'influence du structuralisme, du groupe des Annales ou de la New Archaeology fut favorable au développement des «grandes» disciplines, elle eut malheureusement l'effet contraire pour les matières bi- ou même tricéphales. Les cursus universitaires ont cessé de former les étudiants dans une optique universaliste. Bien au contraire, chacun, dans le champ de sa spécialité, apprenait à étudier la structure, puisque tout devait y être inscrit. Musicologues et ethnomusicologues étaient désormais étrangers, et l'érudition des organologues était totalement privée de la connaissance des instruments «exotiques». Par un effet dialectique, les chercheurs tentent à nou-

veau de croiser les données et de revenir à une certaine polyvalence. Les pays d'Europe du nord, par les ethno-musicologues, et les pays d'Europe centrale, par les archéologues, furent les premiers à porter un intérêt à l'archéologie musicale.

Pour observer une structure établie au niveau international, il fallut attendre 1980, lors de la conférence générale de l'I.C.T.M. (International Council for Traditional Music, organe de l'UNESCO) qui se tint à Séoul, et qui reconnut la création d'un groupe de travail sur cette discipline. Depuis lors, plusieurs rencontres ont été organisées (1982/Cambridge, 1986/Stockholm, 1988/Hanovre, 1990/St-Germain-en-Laye) et publiées. Un bulletin de liaison (devenu la revue *Archaeologia musicalis*) fut édité et diverses initiatives privées ou nationales se sont mises en place, comme le *Rijksinventeringen* en Suède de 1983 à 1988, *Archeologia musica* à Cambridge et *Pro Lyra* en France.

LES SOURCES

A- CONSERVATION ET DISPARITION DES DOCUMENTS

Si les documents ne sont pas aussi mortels que l'homme, il sont également destinés à disparaître. Quiconque travaille sur le passé et le patrimoine (historiens, archivistes, conservateurs, archéologues), connaît le double souci de découvrir des informations mais aussi, contre le temps, de les conserver de la façon la plus fonctionnelle au niveau matériel et la plus performante au niveau intellectuel.

Tout document subit ainsi la loi du vieillissement dans un premier temps, puis celle de la dégradation (ou conservation) différentielle, liée d'une part à sa propre nature (dissolution ou corrosion variable en fonction de l'altérabilité du support : parchemin, enduit peint, céramique, bois, os, métal, etc.) et d'autre part aux conditions extérieures de conservation (humidité, acidité, moisissures, insectes, vibrations, lumière, etc.) Il est essentiel de prendre ce facteur en considération, car il modifie la densité des vestiges et donc leur représentativité. Le bois et le tissu sont plus rares sur les chantiers de fouille que la céramique ou l'os car ils se déstructurent rapidement dans un terrain normalement acide et humide. Cela ne signifie en aucune façon qu'ils étaient moins fréquents dans la réalité d'origine. Il convient donc d'avoir toujours présent à l'esprit ce facteur de dégradation ou de disparition des matériaux.

D'autres aléas naturels, catastrophiques pour certains d'entre eux, hâtent la disparition de documents mais contribuent aussi à leur protection. C'est le cas des inondations ou des naufrages où, si l'eau sinistre tout sur son passage, préserve merveilleusement les restes organiques si elle ne retire pas comme dans le cas de montée des eaux d'un lac ou d'une épave. C'est un des atouts dont tire parti l'archéologie subaquatique (sous-marine et sub-lacustre). C'est aussi celui des dépôts de calcite dans les grottes qui, s'ils occultent parfois les motifs rupestres tant leur épaisseur est importante, peuvent aussi les protéger des agressions ambiantes. Dans le cas des éruptions volcaniques, dont la plus célèbre reste celle du Vésuve qui dévasta Pompéi et Herculaneum en 79 de notre ère, les cendres ont asphyxié tout être vivant en même temps qu'elles ont scellé intégralement le site, ce qui lui assura une complète stabilité, idéale à sa conservation. Il en est de même des grands froids (glaciers qui congèlent les corps comme les mammoths de Sibérie ou l'homme de Similaun, «Hibernatus», retrouvé récemment à la frontière italo-autrichienne), de l'extrême sécheresse (momies mais aussi instruments en bois comme les harpes égyptiennes et les luths coptes), ou de certaines sédimentations (dunes, loess, etc.) qui, dans le cas de la tourbe, ont merveilleusement préservé certaines trompes celtiques comme celle de Lough-na-Shade en Irlande.

La destruction des informations peut être causée par des processus beaucoup moins naturels encore. Lorsque ces documents ont pu être préservés

des atteintes du temps, il convient encore de déjouer de multiples risques liés à leur fragilité inhérente, mais aussi à la convoitise ou à l'agressivité humaine. C'est le cas par exemple du hochet découvert au Mont-Beuvray [n°104], des stèles de Reims (détruite en 1914) [fig. 10] ou de Narbonne [n°39] dont on a perdu la trace. Ont-ils été égarés, malencontreusement cassés, bombardés, volés ? Combien de sites ont ainsi été détériorés par la négligence d'archéologues inexpérimentés (mosaïque de Toulouse [n°71]), inconsciemment altérés par l'industrie touristique (Lascaux), défigurés ou amputés pour le plaisir de vandales, de fétichistes (graffiti, prélèvements) ou de «chercheurs de trésors» (souvent équipés aujourd'hui de ces redoutables détecteurs de métaux nommés «poêles à frire») qui saccagent à loisir sépultures, temples et habitats, dans l'espoir de récupérer un butin et de s'en faire de l'argent auprès des collectionneurs comme ce fut le cas pour le site de Neuvy-en-Sullias [n°97] ?

Enfin, la perte des données souffre souvent d'un manque de rigueur scientifique. Combien d'archéologues du siècle dernier, comme à Mandeure [n°95] ont ignoré les données stratigraphiques sur leur fouille, négligé le contexte topographique au profit de l'objet ou des structures les plus évidentes ? L'archéologie est la seule discipline historique qui fasse disparaître l'essentiel de sa documentation à mesure qu'elle l'étudie. Pour en retirer les informations attendues et opérer un travail de reconstitution, chaque fouille détruit un équilibre séculaire ou millénaire. Il appartient au chercheur dans ces conditions d'aiguiser au maximum son sens de l'observation pour minimiser ce potentiel de perte. Pour exploiter correctement le document, le chercheur scrupuleux devrait même compter, sinon avec ses propres ignorances et les savoirs complémentaires des autres disciplines, avec la part d'ignorance de la science actuelle afin de laisser le champ ouvert aux recherches ultérieures.

L'exploitation et l'analyse des sources est donc autant soumise aux questions de méthode de travail, de déontologie que de conservation matérielle ou d'archivage des données. Combien de références ont été perdues dans les musées, les bibliothèques ou les dépôts de fouilles à l'occasion d'étiquettes décollées, d'inventaire non entretenus et de dossiers d'état civil dispersés ? Négliger la protection du patrimoine engage des dégâts sans doute plus importants que les risques naturels ou autres catastrophes. Aussi acuité, honnêteté et humilité intellectuelles sont-elles requises en pareil cas.

B- ANALYSE DES DOCUMENTS

a. L'image

Presque tous les matériaux aptes à supporter une représentation figurée peuvent être exploités par l'analyse iconographique. Non seulement

la sculpture sur pierre mais la peinture murale, la sculpture sur bois, ivoire (os, corne) et métal, le verre, les émaux, les pierres fines, les monnaies, la mosaïque, etc.

Pour la période qui nous concerne, la plus grande partie des documents provient de sculptures sur pierre (sarcophages, stèles, édifices publics), mais aussi de monnayage, de céramique, de mosaïques et de peintures murales. Les scènes de la vie privée et quotidienne, s'équilibrent presque avec celles des programmes officiels ornant les monuments publics. L'iconographie, plutôt riche, se veut plutôt naturaliste, même lorsque d'emblée (et à la différence par exemple des conventions égyptiennes ou médiévales), elle illustre des scènes mythologiques, donc fictives, avec vraisemblance d'échelle, de couleurs, de formes et de positions. Avec plus ou moins de précision et de fidélité à l'actualité d'alors, ils présentent des instruments ou des ensembles d'instruments en position de jeu avec des proportions, des formes, des montages de cordes et des détails (position des chevilles, place du chevalet, formes des ouïes) qui nous déroutent aujourd'hui parce qu'ils nous sont devenus étrangers, par conséquent étranges, suspects. La recherche consiste alors à enquêter sur ces doutes, à s'interroger sur les éventuelles bévues de l'artiste, etc.

L'iconographie obéit à divers schémas de composition : l'illustration continue et littéraire d'un événement à la façon de nos bandes dessinées (frise d'édifices publics comme celle de Beaujeu [fig.4]), illustration isolée comme dans le cas de scènes mythologiques figurées sur de nombreux sarcophages (ainsi celui de Lannepax [n°64]), image synthétisant le référent littéraire comme dans le cas d'Apollon et Marsyas [n°67] et enfin emblème où l'économie et l'efficacité sémantique est la plus forte. C'est le cas des stèles funéraires ou des autels métrorques comme celui de Conjux [n°50].

L'iconographie obéit enfin et surtout à des conventions culturelles et esthétiques avec lesquelles il est impératif de se familiariser pour éviter toutes sortes de contresens d'interprétation plastique ou historique. Ainsi il faut savoir reconnaître les objets et les usages, religieux ou domestiques, décoder des associations pour en retirer le sens profond. Souvent, il ne s'agit que de repérer un stéréotype (danseuse aux crotales) ou de reconnaître les attributs d'une figure mythologique (Attis avec le pin, Orphée coiffé du bonnet phrygien, entouré d'animaux alors qu'il fait sonner son instrument à cordes, Apollon, nu et cheveux longs, posant sa lyre sur un piédestal) Ce peut-être aussi le cas d'objets moins courants, comme les insignes de métier que les figures de défunts présentent au passant pour se faire reconnaître (la stèle d'Orléans représente-t-elle un naute avec une gaffe ou un musicien avec une trompe ?), comme l'*oscillum* suspendu au péristyle des maisons ou encore les instruments accrochés aux arbres consacrés.

b. Les sources écrites

1. Le texte

Les sources écrites sont relativement abondantes et diversifiées : livres de médecine, traités astrologiques, précis d'architecture (Vitruve), pièces de théâtre (Plaute, Sénèque), lexiques, fables (Phèdre), poèmes (Virgile), annales (Tacite), ouvrages de grammaire (Aulu-Gelle) et de géographie (Strabon), lois (Digeste), etc. Ces sources énumèrent des noms d'instruments, promulguent des interdits, décrivent des festins, des parades ou des châtiments, des scènes galantes, mythologiques ou fabuleuses où les instruments ont leur place. Les traités de tacticiens (Végèce), romans (Pétrone), satires (Juvénal, Martial) ou descriptions de la vie quotidienne (Dion Cassius) livrent aussi des données sur l'usage des instruments par les guerriers autochtones ou les musiciens professionnels. Les Pères de l'Église de la basse antiquité ont laissé d'assez importantes exégèses sur les instruments mentionnés dans les Écritures. Toujours fortement marqués par les références classiques, ces textes feront encore autorité pendant une grande partie du Moyen Âge.

À la différence des textes littéraires qui décrivent des mœurs avec un recul qui laisse entrevoir un jugement de valeur, les inscriptions (étudiées

par l'épigraphie), très nombreuses dans la culture romaine, livrent des informations brutes et ponctuelles (dédicace à un dieu sur une cymbale [n°52 et 53], état civil d'un cavalier sur une stèle [n°40]) souvent sans contexte précis, ce qui en entrave l'exploitation et souligne la complexité et le paradoxe des sources.

2. Notation musicale

À ce jour, aucune notation spécifiquement gauloise ou gallo-romaine n'est connue. Le système alors en usage à Rome [Wille, 1967] perpétue sans modification notable le système grec, conçu par tétracordes et composé de plusieurs harmonies (le terme mode prêtant trop à confusion). Il fut vraisemblablement introduit dans la péninsule italique lors de l'hellénisation de l'Italie dès la fin de la République. La notation s'inspire à l'origine des lettres de l'alphabet grec dont les positions varient (droite, retournée, couchée, inversée, etc.) selon qu'il s'agit de musique vocale ou instrumentale et de système diatonique, chromatique ou enharmonique [Pöhlmann, 1970 ; Chailley, 1979]. Estimé encore à une trentaine il y a quelques années, le nombre de «partitions» ne cesse de croître.

Il convient, dans le cas présent, de savoir si la notation romaine (dont nous gardons des documents datant du règne d'Hadrien avec les œuvres de Mésomède de Crète, vers 130-140) fut introduite en Gaule. L'hypothèse est vraisemblable, mais aucun élément ne permet de répondre clairement à cette question.

Le seul élément iconographique gallo-romain lié à cette hypothèse est constitué par le diptyque sculpté sur le sarcophage de Iulia Tyrannia [n°83] considéré comme un «cahier de musique» [Kinsky, 1930, pl.21, n°1]. S'agit-il de simples tablettes de cire (*tabulae ceratae*) dont l'usage reste indéterminé ? Ces instruments d'écriture sont bien connus par l'archéologie et l'iconographie [Exp. Paris, 1973, n°71, 210, 211]. Ils sont constitués de planchettes de bois articulées ou reliées, enduites de cire et sur lesquelles on consignait toutes sortes d'informations à l'aide de stylets [Exp. Autun, 1987, n°200]. L'iconographie de ce sarcophage laisse à penser que ces tablettes sont liées à la pratique musicale, mais il reste impossible de savoir si elles consistent un simple «livret», ou si une notation complétait le texte. Dans ce dernier cas, il conviendrait de se demander quelle notation était employée. S'agissait-il de la notation gréco-romaine ou d'un système de tradition gauloise dont nous n'avons aucune trace ? On ne peut dire non plus si cette absence d'information correspond à un fait archéologique actuel ou à une réalité historique absolue.

c. L'objet

Les deux précédentes approches se voient complétées par l'étude des objets archéologiques qui livrent des informations techniques concrètes sur la facture et l'emploi des instruments : micro-traces de façonnage (gouge, couteau, scie), montage (monoxyle, mortaises, feuillures, collage, clouage), dimensions (proportions digitales, compas), matériaux, essences de bois (chêne, frêne, if, tilleul, sureau, fruitier), contexte (rural/urbain, nécropole/habitat/temple, etc.). Cette démarche interroge aussi les documents à rebours en partant des objets existants et en se demandant comment ils auraient été (ou ont été) décrits ou reproduits.

Ces données permettent fréquemment de corriger des idées reçues formulées en fonction du savoir-faire et des réflexes actuels. En effet, ces objets étaient soumis aux ressources locales immédiatement exploitables : bois précieux et d'importation étaient sans doute rares et réservés à d'autres usages, autrement plus luxueux que la facture instrumentale courante. Il en résultait que les instruments en bois s'harmonisaient nécessairement avec la flore locale et pouvaient ainsi varier d'une région à l'autre. Ces mêmes données réorientent subreptivement notre conception savante et sophistiquée des objets liés à la production musicale et sonore. Les cloches, cymbales, sonnailles, pierres sonores ou guimbardes sont des instruments de musique au même titre que les luths, lyres, flûtes, hautbois ou orgue. Selon l'entende-

ment courant, cette expression a le tort d'exclure un matériel constitué d'une multitude de bruiteurs et d'avertisseurs décrivant pourtant le paysage sonore de chaque culture.

Tout objet produisant intentionnellement un son est un «instrument de musique». Un usage commode se répand depuis quelques années, qui consiste à employer l'expression «objet sonore» (calquée sur le *sound-producing-device* de Cajsa S. Lund) pour faire prendre conscience de cette frange d'objets souvent laissée pour compte dans notre culture. Quel territoire, en effet, recouvre la définition d'instrument de musique ? Paradoxalement, les objets jugés les plus représentatifs des cultures anciennes (c'est-à-dire les plus sophistiqués et les plus «nobles»), sont plus rares (du fait de leurs constituants végétaux et animaux trop fragiles : bois, roseau, peau) que les idiophones, souvent en métal (donc plus résistants aux injures du temps) et moins reconnus dans leur statut d'instrument par les musicologues épris d'harmonie et de théorie occidentales.

Les instruments les plus anciens conservés à ce jour dans les collections publiques datent de la Préhistoire (fameuse flûte périgordienne d'Isturitz, flûte chalcolithique du Veyreau pour la France), à quoi succèdent ensuite les vestiges orientaux (ceux des tombes royales d'Ur sont partagés entre Londres et Bagdad), égyptiens (une belle section est présentée au Musée du Louvre), indiens et extrême-orientaux (avec l'extraordinaire découverte du tombeau chinois du marquis Yi de Zeng), grecs, romains, précolombiens, africains, médiévaux, etc. A l'heure où les tenants officiels de la culture revendiquent l'ouverture sur «toutes les expressions musicales» (jazz, rock, musiques du monde, variété, etc.), il n'est que temps de faire prendre conscience du pan antérieur de notre histoire musicale. L'histoire de la musique ne commence ni avec Monteverdi ni avec Guillaume de Machaut, ne se restreint ni à la polyphonie ni au contrepoint occidental, mais se confond avec l'histoire de l'Homme. Avant d'être un phénomène esthétique autarcique, la musique (le son) accompagne les rituels de passage (naissance, puberté, mariage, funérailles). Son pouvoir est magique (transe, exorcisme, envoûtement) et mythique (Apollon, Orphée, David, Tristan). Intercesseur bienveillant (psychopompe, prophylactique, apotropaique), l'instrument intercède en faveur des hommes auprès des esprits ou des dieux et révèle l'Harmonie universelle. Dans le quotidien, il assure la cohésion (l'accord) de la communauté par les informations codées qu'il transmet (cloche, tambour, trompe). Dès lors, il paraît urgent de briser le silence qui engloûtait cette préhistoire de la musique, de restructurer le cadre général des recherches de pointe (menées au premier chef en musicologie et en organologie) parallèlement aux programmes pédagogiques d'enseignement, et de solliciter l'aide des archéologues. Faute de bien faire connaître ces témoins matériels, images et textes restent les sources les plus exploitées pour étudier les instruments de musique de ces époques.

Comment convient-il d'exploiter le document archéologique ? Ce dernier véhicule en effet toutes sortes d'informations qu'il s'agit de reconnaître et de comprendre correctement, avec le secours de précautions méthodologiques déjouant un certain nombre de pièges.

Une des conditions préalable à toute étude historique est de s'assurer de l'authenticité du document choisi. Cette remarque peut paraître superflue, mais un certain nombre de faux - anciens - sont entrés dans les collections publiques. C'est le cas de cette *tibia* [n°1] entrée au Musée de la Musique de Paris avec l'ensemble de la collection L. Clapisson en 1861. L'objet a été élaboré à partir d'éléments effectivement antiques et assemblé de façon à ressembler suffisamment à un instrument à vent sans trop garder de caractère moderne pour le faire passer pour antique. Faute d'information sérieuse en ce domaine, le collectionneur - qui allait devenir le premier conservateur de ce musée - fut abusé par un habile bricoleur. Les faux et l'étude de leur façonnage (celui-ci est grossier), présentent l'avantage de pouvoir évaluer l'état des connaissances en une période donnée, ou tout au moins d'une personne particulière sur un type de matériel.

L'authentification une fois établie, trois vérifications s'imposent encore : celles de la fonction, de la date et du contexte de l'objet.

Les mauvaises identifications sont fréquentes sur le matériel archéologique et l'on compte souvent des légendes erronées dans les publications ou les vitrines des musées. Pour la présente exposition, nous avons sélectionné trois exemples. La première confusion, que Hans Hickmann avait déjà dénoncée [*MGG* vol.6 1957, col.741-742, ill.19-21] est constituée par une corne à boire (*rhyton*) [n°8], la seconde par un piédestal lyriforme pris pour un sistre [n°10], la troisième - très fréquente - par des charnières de meubles [n°9] présentées comme des fragments de «flûtes». On peut encore évoquer le cas de chevilles de lyres souvent rangées parmi les épingles à cheveux ou, dans le cas d'Autim [n°77-78], les instruments à fendre l'osier. Une planche gallo-romaine découverte à Merlange (77) fut présentée sans autre commentaire dans le catalogue de l'exposition itinérante *Les Gallo-romains en Ile-de-France* [1984, p.258] comme une table de lyre. On pourrait citer encore le cas des gonds de porte, parfois confondus sur les sites médiévaux et modernes, avec les guimbardes, dont la datation fait du reste l'objet d'une petite polémique.

L'existence des guimbardes n'est pas attestée avec certitude à l'époque romaine. Les vestiges liés à un contexte antique ont été découverts majoritairement au siècle dernier, sans information stratigraphique [n°3-7]. La seule pièce trouvée récemment (1957) à Cimiez [Exp. Paris, 1980, n°366] perpétue le doute et laisse aux hypothèses de G. Sachs [1913/1979, p.255] et de J. Ypey [1976] leur crédibilité. Le cas des trompes en terre cuite [n°2] est plus délicat et s'associe à la problématique de la pérennité des formes (cf. *infra*). Les trompes constituent un matériel très abondant, peu étudié et assez mal daté. Toutefois, les quelques recherches [Homo-Lechner, 1991 ; id. à paraître] menées sur cette question font apparaître une production assez cohérente entre les XIV^e et XVI^e siècles. De ce fait, les objets prétendument gallo-romains du Mont-Ventoux et surtout les pièces protohistoriques bien datées de Numance et d'Alloza remettent cette datation en question. Faut-il concevoir une industrie céramique stable sur un temps aussi long ?

La troisième source d'erreur est constituée par le contexte de l'objet (topographique ou, plus largement, social). Ces données sont déterminantes pour projeter l'instrument en situation lors de la phase expérimentale (cf. *infra*). L'exemple le plus représentatif est nourri par les instruments découverts dans des dépôts votifs (lyre de Heidelberg) ou les sépultures, qu'il s'agisse de lyres grecques (lyre Elgin du British Museum) ou romaines (chevilles de Strasbourg [n°79-81]), de luths coptes ou de lyres du haut Moyen Age, et qui - du fait de leur état de conservation plutôt satisfaisant - servent de modèle à des reconstitutions appelées à sonner. Du fait de leur origine funéraire, parfois complétée par un bris rituel (c'est le cas du luth copte d'Antinoë conservé au Musée des Beaux-Arts de Grenoble), ces instruments ont pu n'être jamais destinés à jouer parmi les vivants. Si oui, peut-être ne l'était-ce qu'à l'occasion des funérailles avec un répertoire spécifique, inconnu de nous ? Etaient-ils réalisés dans les mêmes matériaux que les instruments «profanes» ? Les chevalets de lyre du haut Moyen Age, trouvés dans les sépultures sont, en effet, réalisés dans des matériaux peu périssables (os, ambre, corne, bronze) alors que le seul chevalet découvert en contexte urbain et viking (X^e s.), à York, est en bois. Constituent-ils ou représentent-ils l'instrument jadis joué par le défunt ? (Cette question rejoint celle, d'ordre iconographique, du sarcophage de Iulia Tyrannia [n°83]). La même question de contexte se pose pour utiliser de manière adéquate (rôle apotropaique) les hochets trouvés dans les sépultures d'enfants [n°107], à proximité de temple [n°105] ou liés à des cultes indigènes [n°104].

Pour mener à bien ces vérifications, il importe de redire combien la fouille doit être attentivement menée et les données systématiquement enregistrées (notées, dessinées, photographiées en place et hors-contexte) au fur et à mesure de l'avancement de la prospection. Les négligences du siècle dernier génèrent aujourd'hui toutes sortes d'incertitudes, qu'aucune documentation ne peut plus venir dissiper.

L'étude d'une même classe de matériel se conclut par sa classification, sa typologie. L'exemple le plus marquant pour la période étudiée ici est constitué par les cloche(s), présentes sur tout le territoire de l'empire romain [Fontenay, 1880, pl.IV, fig.13 ; Forrer, 1927, vol.2, fig.367 ; Exp.

Paris, 1973, n°63] et même au-delà (comme en Scandinavie ; voir les objets déposés au Historiska Museet de Stockholm). Elles figurent dans presque tous les musées archéologiques (M.A.N. de Saint-Germain en Laye, Dijon, etc.) et obéissent sensiblement partout aux mêmes formes. La section («bouche») est circulaire ou quadrangulaire, parfois ponctuée par de petits pieds ([n°122, 123, 124 ; Exp. Paris, 1980, n°31] ; Metz : Musée archéologique n°3352, 6705 ; Augst : Römermuseum [Schweitzer, 1946, ill. 17]) et le profil surbaissé, hémisphérique (Metz, n°10983), conique ou tronconique, rectangulaire [Augst] à la façon de nos clarines de bétail, voire campaniforme pour la période tardive et christianisée. Les dimensions les plus importantes [Nowakowski, 1988] avoisinent pour le diamètre 16,7 cm à Augst, 11,5 à Metz (n°6694), 14 à Tarragone et 10,5 à Alésia [Exp. Paris, 1980, n°30] et pour la hauteur respectivement 13,3, 18, 12 et 14,5 cm. Les tailles ordinaires sont faibles et évoluent entre 3 et 7 cm de haut pour un diamètre variant de 3

à 5 cm. Elles proviennent autant de sépultures [Exp. Paris, 1980, n°32] que d'habitat [id., n°33]. Leur rôle est essentiellement protecteur, apotropaïque et prophylactique. Elles servaient à harnacher voitures et animaux (les pièces d'Augst sont pourvues de rivets résultant sans doute de colliers de cuir destinés aux animaux), garnissaient les arbres consacrés et servaient à divers cultes (la main trouvée à Avenches tenant une cloche ainsi que la cloche de Tarragone sont votives) mais servaient encore à signaler l'ouverture et la clôture des bains, des marchés, la relève des tours de garde pour les soldats et les incendies [Schweitzer, 1946, p. 21-22].

L'intérêt du travail typologique consiste à faire apparaître des relations entre des usages, des régions ou des périodes spécifiques. L'étude des cloches ne révèle aucun particularisme, exception faite du profil campaniforme lié au christianisme et à la basse antiquité.

ARCHÉOLOGIE COMPARÉE ET ETHNOLOGIE

La stricte étude archéologique est généralement complétée par des éléments comparatifs qui corroborent les données recueillies précédemment. Lorsque les exemples équivalents font défaut au sein de la culture étudiée, l'archéologue peut recourir aux éléments connus par d'autres cultures, anciennes ou actuelles. C'est le rôle de l'archéologie comparée et de l'ethnologie dont le matériel présente des similitudes parfois si troublantes que l'on s'interroge sur la pérennité des formes et des usages. Est-ce une coïncidence ? L'histoire est-elle guidée par le hasard ou la providence ? Obéit-elle à des principes de permanence (système cyclique) ou d'évolution linéaire (progrès) ? En quoi l'ethnologie qui échappe au temps historique, peut-elle nourrir la réflexion sur le passé ? Ce recours est généralement mal supporté par les chercheurs qui y voient une concession aux théories universalistes. Ce terrain étant très délicat, il est nécessaire d'étayer solidement les arguments en faveur de la stabilité ou de la pérennité des formes.

Sur un peu plus de trois siècles, on constate que le petit parc instrumental présenté par les théoriciens occidentaux du XVII^e siècle (Praetorius M. : *Syntagma musicum : De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619 [repr. Kassel : Bärenreiter, 1958], pl. XXX-XXXI ; Mersenne M. : *Harmonie universelle*, Paris, 1636 [repr. Paris : C.N.R.S., 1965], T. III, 4^e livre p. 228, 5^e livre p. 308 et 7^e livre p. 52) correspond toujours à des instruments en usage en Afrique, dans le monde arabe, en Inde ou en Extrême-Orient.

A l'échelle de la préhistoire, véritable «palethnologie» (Leroi-Gourhan, 1983, p. 84), des chercheurs de renom comme A. Leroi-Gourhan ou J. Emperaire ont posé clairement la question des fossiles vivants à propos des cultures *inuit*, *alakkuf*, brésiliennes ou australiennes, pour

identifier l'art mobilier, le matériel lithique [*Dossiers Histoire et Archéologie* n°135, fév. 1989, p. 22-23] aussi bien que les faciès crâniens [Leroi-Gourhan, 1983, p. 341] des cultures magdaléniennes et moustériennes.

Il est vrai que l'ethnographie peut redonner vie à des objets dont on a perdu le sens dans les milieux trop urbanisés ou civilisés. Combien de sites médiévaux ont exhumé, sans savoir les identifier, des métatarses de porc, soigneusement perforés en leur centre. Il s'agit de petits instruments à air ambiant qui, passés sur une ficelle tour à tour enroulée et déroulée émettent un vrombissement. Ils sont encore connus à la campagne sous le nom de «diable», que le simple bouton a substitué à la ville. C'est aussi le cas du rhombe qui, s'il est toujours recensé en Australie et au Brésil où il est lié aux rituels d'initiation, existait encore en Scandinavie au siècle dernier pour chasser les chauve-souris.

Dans le cadre de l'exposition, ces associations ne jouent qu'à l'échelle de deux millénaires et proposent de relier les sistres d'origine égyptienne [n°54-55] au *tsnasin* éthiopien de rite copte [n°16] (cet adjectif ne signifie-t-il pas égyptien en grec ?), la *syrix* antique [n°118] au *sioulet* pyrénéen [n°17] sensiblement de même taille, les embouchures antiques [n°42-43] et les instruments en cuivre eux-mêmes [n°40 ; fig. 3] à leurs homologues contemporains [n°12, 13, 14, 15], les trompes antiques en céramique [n°96] à leurs équivalents médiévaux ou modernes [n°2].

Nous ne prétendons pas fournir de réponses à la question des objets fossiles, mais les comparaisons offertes par l'ethnologie et l'archéologie comparée fournissent à l'envi des orientations de travail et des pistes de réflexion pour les démarches de reconstitution.

ARCHÉOLOGIE EXPÉRIMENTALE

L'histoire de l'histoire fait prendre conscience des manipulations et de l'évolution [fig. 19] des esprits. Après l'historicisme, le positivisme, le marxisme, l'histoire découvre la «nouvelle histoire», l'ethno-histoire (histoire orale) et l'anthropologie historique qui élargissent le cadre des recherches historiques à de nouveaux terrains, comme les peuples sans écriture, l'archéologie, les mentalités, à toutes lesquelles se rattache l'histoire de la musique. L'archéologie a renouvelé la vision historique dès son apparition au XVIII^e siècle et révélé l'histoire de la culture matérielle. Dans le même temps, voire plus tôt, l'approche archéologique s'est transformée et singularisée par un intérêt pour les objets et matières ordinairement délaissés

(rejets, ordures). De cette manière, elle complète l'approche opérée volontairement par l'Homme (sélection d'archives, pièces de collection, etc.). L'archéologie révèle des objets méprisés et analyse tous les contextes, parmi lesquels latrines, fosses à détritiques ou à compost figurent parmi les plus riches en informations.

Les épaves de bateaux comme celles du *Mary Rose* (1545) ou du *Kronan* (1676) ont permis de retrouver des instruments de musique joués sur le pont de ces embarcations (sifflets de bosco, violes, chalumeau), qui révèle une facture populaire «archaïque», inconnue pour de si hautes

périodes dans les musées qui, longtemps, n'accordèrent droit de cité qu'à la facture aristocratique.

Cette extension du champ historique doit également toucher au domaine des perceptions, tant sensorielles que mentales. Dans son bel essai sur l'iconographie de l'architecture médiévale, G. Krautheimer [1942/1993] a montré que la notion de copie n'impliquait pas de fidélité formelle et qu'un bâtiment circulaire pouvait indifféremment être octogonal, dodécagonal ou véritablement circulaire, au sens géométrique où nous l'entendons maintenant [p.12, 16]. Il conviendrait de multiplier ce type de recherche pour mieux cerner une époque dans ses réflexes et ses raisonnements. [Chartier, 1987] Quant aux perceptions sensorielles, elles peuvent s'étudier à rebours en s'interrogeant sur nos propres attitudes et en les relativisant dans un premier temps avec celles d'autres cultures. Pour prendre le cas de l'ouïe, il importe de savoir la place qu'elle occupe dans notre quotidien. Par quoi est-elle sollicitée et pourquoi ? Restreinte au son et à la musique, la réflexion doit définir la qualité du son. Qu'est-ce qu'un «beau» son, un son agréable en Occident, en Chine, en Éthiopie, en Gaule ? La beauté constitue-t-elle du reste un critère pertinent pour la pratique sonore ? De même le matériau mettant en œuvre le son. A l'occasion d'une discussion, F. Picard put ainsi nous confirmer que la nature précise de l'alliage du bol *qing* (cloche-cuve chinoise) est secondaire par rapport à sa fonction consistant à ponctuer la psalmodie bouddhique. On conçoit dès lors que toute entreprise de reconstitution soit vouée à l'incertitude (les réserves émises à l'encontre de pratiques pédagogiques souvent naïves s'expliquent de la sorte), mais l'apport de l'archéologie expérimentale est d'un autre ordre. L'expérimentation se pose comme un moyen, non comme un but. Elle permet de tester des hypothèses, et parfois de les vérifier.

Parlant de perception, il est important d'élargir encore cette réflexion aux techniques requises à l'époque pour fabriquer ces instruments, car l'organologie est aussi une histoire des techniques. L'archéologie devra ainsi s'informer sur l'outillage original et sa condition d'utilisation. Le luthier ou le facteur doit certes réapprendre des techniques, mais redécouvrir (ou réinventer ?) aussi des gestes, un coup de main et un temps de travail que la facture savante et la mécanisation lui ont fait oublier. Comment sélectionnait-on le bois ? Comment séchait-il ? Comment était-il débité ? Qui s'en chargeait ? L'instrument lui-même était-il taillé ou assemblé ? Était-il coloré, protégé et si oui, par quel pigment et quel mélange ? Comment le métal était-il fondu et mis en forme [Mutz, 1957, ill.41] ? L'instrument était-il façonné par le musicien lui-même ou fabriqué par un artisan professionnel ?

Il est des éléments de réponse qui ne peuvent être fournis que par la démarche empirique, en aucun cas par la réflexion intellectuelle [Coles, 1973]. A quelques années d'écart, les reconstitutions évoluent parfois considérablement. A ce propos, le cas des tambourins sur cadre de Strasbourg [n°20] et de Schwarzenacker est exemplaire. Il est probable que la première reconstitution ait été menée sans documentation complémentaire (iconographique ou archéologique), c'est-à-dire en fonction uniquement des observations prises sur le terrain qui insistaient sur la disposition orthogonale des montants en bois. De la sorte fut élaboré un tambourin sur cadre carré avec sonnaillles, que l'antiquité romaine ne connut sans doute jamais. A l'inverse, la reconstitution proposée par le musée de site de Schwarzenacker est beaucoup plus acceptable s'il s'agit d'un tambourin sur cadre, mais les informations sur la disposition des traces ligneuses étant trop ténues, il n'est pas exclu, comme à Strasbourg, que cet objet ait également été un sistre-tige [Behn, 1936 ; Rimmer, 1989].

Les reconstitutions aussi peuvent faire l'objet d'une histoire car, si en deux siècles, leur motivation - essentiellement pédagogique - a peu varié, leur fabrication a changé. Les copies d'antique élaborées en France pendant la période révolutionnaire pour participer à diverses célébrations s'inspirant de la Rome républicaine étaient étrangères au souci de reconstitution. Pour cela, il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle avec des personnages comme A. Sax, A. Tolbecque et surtout V.-Ch. Mahillon pour l'antiquité. A l'instar de Tolbecque, plus tourné vers la lutherie et le Moyen Age [Homo-Lechner, à paraître], Mahillon ne différencie pas les savoir-faire antiques et

modernes. Il restitue l'apparence des instruments et modifie souvent leur structure. Ainsi, comme pour celui de Leipzig (coll. Heyer) [Kinsky, 1930, pl.21, n°4] le *cornu* de Paris [n°18] présenté ici est dépourvu de sa hampe transversale en bois (pourtant représentée sans ambiguïté sur nombre de monuments romains) mais les éléments dans lesquels elle devait se caler sont transformés en bague de raccord. Curieusement, les exemplaires de Bruxelles et de Metz sont complets.

Il va sans dire que les reconstitutions établies avec le seul recours de l'iconographie sont les plus fragiles scientifiquement parlant, car aucun élément structurel ne peut être vérifié. C'est le cas du luth romain recomposé par Graeme Lawson et qui fit l'objet d'un enregistrement en 1986 [Music from Archaeology n°2 : *Sounds of the Roman world*, Ensemble Carnyx, Cambridge : Archaeologia musica, Archaic APX 862]. A ce niveau d'ignorance documentaire, chaque reconstitution devient acte de création. Au plan sonore, les résultats de ces expérimentations ne peuvent constituer de preuves, car même si l'on dispose de notation musicale et d'instruments complets dont les répliques sont aisément reproductibles, il manque toutes sortes de données sur l'interprétation même des pièces. De plus, il est presque impossible à l'expérimentateur de faire abstraction de son propre système esthétique. Les sonneries de *carnyx* et de *cornu* étaient-elles saturées d'harmoniques ou pures comme se plaît à le concevoir notre esprit ? Au-delà de cette qualité sonore, saura-t-on jamais quel ambitus était véritablement exploité ? Le musicien peut en effet émettre des sons sur un instrument qui n'ont jamais été entendus. S'il s'exerce sur un matériel ethnographique, il peut observer *de visu* la technique de jeu, noter le répertoire et le contexte d'utilisation. S'il s'exerce sur un matériel archéologique, déjà reconstitué, il n'a aucune chance de vérifier ses hypothèses mais toutes les opportunités de commettre des contresens considérables d'ordre technique, sonore ou social. Le cas le plus épineux reste celui de la voix pour laquelle aucun élément ne



Fig. 1 : Reconstitution d'un *hydraulis* par Jean Perrot, 1965 (coll. de l'auteur).

permet de savoir comment elle était posée. Faut-il, dans ces situations, prendre modèle sur les documents ethniques et ethnographiques ou cultiver nos techniques académiques de conservatoire fort déplacées en la circonstance ?

Pour recueillir le bénéfice optimal de l'expérimentation archéologique, la reconstitution, si elle ne peut être restituée dans une situation spatiale similaire, doit tenir compte du contexte original d'exécution. L'hydraule qui sonnait au théâtre pendant les joutes de gladiateurs, devait pouvoir se faire entendre du public malgré les huées, et retentir plus à la façon d'un signal sonore que d'un «orgue». De même peut-on penser avec J. Perrot [à paraître], que les déperditions de pression observées sur sa reconstitution [fig.1] et occasionnant un chevrottement sonore ne constituent pas un défaut propre à cet exemplaire, mais reflètent le bruit généré par le système à glis-

sières du clavier. Si tel est effectivement le cas, il est intéressant d'ajouter aussi à l'actif du paysage instrumental romain, ce type de données «parasites», dérangeant le confort auditif occidental actuel.

Il apparaît ainsi que la démarche purement musicale ou musicologique, avant même de procéder aux essais et aux relevés sonores, appelle des développements liés à l'ethnographie, à l'histoire des techniques et au contexte d'utilisation qu'elle tente d'intégrer à ses données historiques, aussi honnêtement que possible. Ce tableau témoignera toutefois du présent qui l'a mis en forme, soumis en cela à l'état de sa documentation et à l'avancement de ses réflexions [Lowenthal, 1985 ; Hodder, 1986].

Catherine Homo-Lechner

Os ; L. tot. 29,6 ; L. corps sup. 12,75 ; L. corps médian ; 9,88 ; L. corps inf. 8,13 ; diam. max. (pavillon) 4,33 ; diam. max. tuyau 2,55 ; diam. trou de pouce 0,46 ; composée de 3 pièces dont deux brisées jadis recollées.

Probablement XIX^e s. à partir d'éléments antiques ; anc. coll. L. Clapisson ; acquise en 1861 ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 159.

Contrairement à L. Clapisson, acquéreur de cet objet, qui reconnaissait en lui une « Flûte antique romaine. Belle pièce et très rare » (d'après le registre d'inventaire de 1861), G. Chouquet fut le premier à pressentir la bizarrerie de cet objet, à signaler l'unicité de son type et à lui attribuer, dans son catalogue de 1884, une origine extra-européenne et la curieuse appellation de *Huayllaca*.

La comparaison avec de vrais instruments antiques (ainsi ceux de Chalon-sur-Saône ou de Chambéry [n° 46] et [n° 45], également en os), permet d'affirmer qu'il s'agit d'un faux, constitué de charnières en os, antiques et dépareillées [Bélis, 1988a, spéc. p.109-110, fig. 1, 2]. L'instrument, façonné originellement pour paraître d'une seule pièce, présente quatre trous de jeu irréguliers, plus espacés que la normale (1 trou entre les 2 premiers corps, 2 sur le corps médian et 1 sur le corps de pavillon) et un trou de pouce au revers à proximité du bec, beaucoup plus petit que les autres. L'objet se présente aujourd'hui en trois morceaux dont deux sont dus à une fracture, sans doute causée par la retaille des trous. Cette rupture placée au niveau du premier trou de jeu, fut soigneusement masquée au plâtre. Le corps supérieur présente une ancienne cassure longitudinale jadis recollée. Le bec est constitué d'un tube grossier en os, retailé et collé à la hâte à l'extrémité du corps supérieur. D'autres indices privilégiant l'aspect externe de la pièce confirment encore cette révision : a- les traces de poinçon dans la perce lors du forage des trous (fréquentes dans les pièces de mobilier mais systématiquement absentes sur tous les instruments à vent répertoriés à ce jour) ; b- le manque de soin porté à la perce (insertion grossière d'une feuille métallique irrégulière en guise de tenon pour fixer le 3^e corps) et à l'embouchure (montage maladroit du bec avec coulures de colle), incompatible avec le bon fonctionnement acoustique de l'instrument ; c- l'élargissement irrégulier des trous de jeu ; d- l'assemblage du corps inférieur au niveau d'un trou de jeu (le 3^e) ; e- l'incongruité pour l'époque antique d'un cerclage doré et d'un placage en cuivre dans le pavillon, de ce fait très alourdi. En outre, de nombreuses coulures de colle blanche et transparente datent de la « restauration » de l'objet (en fait de la constitution du faux) et de la réparation de la fracture.

1884, Chouquet, p.228, n°873. - 1987, Bélis, p.6-7.

C.H.-L.



Trompe à simple enroulement

Terre cuite ; H. 10 ; L. 17 ; diam. pavillon 4,5.

Fin du Moyen Age (?) ; prov. Thoirrette (Jura) ; don Jeantez, procureur impérial à Lons-le-Saunier en 1855 ; Besançon : Musée des beaux-arts et d'archéologie ; inv. 855.9.4.

De France jusqu'en Scandinavie, les pièces de ce type sont très nombreuses sur le littoral et sur les sites de pèlerinage (Mont-Saint-Michel, Aix-la-Chapelle, Larchant). Elles datent généralement de la fin du Moyen Age (XIV-XVI^e s.). Les pièces conservées à Cologne au Römisch-Germanisches Museum et dans l'ancienne collection M. Marx, dont l'enroulement est double et plus large mais dont le matériau est identique, sont maintenant jugées comme étant médiévales.

D'autres de cette même forme sont toujours considérées comme gallo-romaines ou de l'antiquité tardive, mais attendent d'être attentivement réexaminées au plan de leur datation. Ainsi celles découvertes sur le Mont-Ventoux (Provence) - acquises par le British Museum de Londres en 1901 auprès du collectionneur L. Morel -, celles publiées par Taracena en 1954 et celles trouvées dans le lit de la Marne (entre Chézy et Nogent-l'Artaud dans l'Aisne, I-IV^e s. ap. J.-C.) [Jully, 1961, p.427-429 et note 6 ; Guillaume et Chevallier, 1956, p.291].

En revanche, des pièces protohistoriques précisément datées ont été découvertes en Espagne en 1915 à Numance (conservées à Madrid au Museo Arqueológico, II^e-I^{er} s. av. J.-C. [Exp. Venise, 1991, p. 407]) et à Alloza (5 fragments déposés au musée de Teruel, III-II^e av. J.-C.). La datation de ces pièces permet de s'interroger sur la pérennité de cette forme en Occident et incite à engager une recherche sérieuse sur les pièces antiques et protohistoriques [Vandevyver, à paraître].

À paraître, Homo-Lechner.

C.H.-L.



3

Guimbarde

Bronze ; L. 8,3 ; l. 2,4 ; lame vibrante disparue.

Epoque indéterminée ; déc. en juillet 1861 dans les fondations d'une maison à l'angle de la place du Vieux-Marché et de la rue du Gros-Horloge à Rouen, à proximité de la voie romaine allant vers Lillebonne et de zones qui livrèrent peu après « beaucoup de médailles et d'antiquités gallo-romaines... » ; Rouen : Musée des Antiquités de Seine-Maritime ; inv. MA 1138 (1686.8.a).



La pièce est toujours exposée sur son cartel d'origine légendé au XIX^e siècle par J. -M. Thaurin : «Guimbarde antique, instrument de musique gallo-romain de Rotomagus». Les branches, de section losangique, présentent une arête vive sur la face supérieure ainsi qu'une marque au niveau de l'amorce du cadre. Comme pour la guimbarde [n°6], les branches du cadre sont plus longues que celles des [n°4] et [n°5]. Faute de recherche approfondie dans ce domaine, il est actuellement impossible de savoir si cette morphologie correspond à une caractéristique chronologique, comme semblent l'induire S. Roussignol et G. Sennequier. Reprenant l'hypothèse de C. Sachs selon laquelle la guimbarde - d'origine indienne - n'apparaît en Europe qu'au XIV^e siècle [1913/1975, p.255], J. Ypey a montré qu'en Flandre les guimbardes n'apparurent pas avant le Moyen Age [Ypey, 1976, p.209-231]. Dans l'attente de pièces antiques incontestablement datées en Europe [Hickmann, 1961, p.170 en suppose l'existence dans l'Egypte du Bas-Empire], la carence de données stratigraphiques sur les fouilles anciennes ayant inventé les guimbardes «gauloises» (Levroux) et «gallo-romaines» (Rouen ; Cimiez, elle aussi trouvée hors-stratigraphie en 1957, conservée à Nice, inv. CIM F 70.1.4.4), l'hypothèse de J. Ypey ne peut être contestée. De plus, la grande variété typologique (parfois sur un même site) des guimbardes médiévales et modernes (Saint-Denis, Paris, Rougemont, Mehun, Montségur, Le Gué de Bazacle, Amsterdam, Stockholm, Novgorod) au niveau de l'ampleur du cadre ou de la longueur des branches ne réserve aucune caractéristique propre à une éventuelle guimbarde antique. Enfin, les premières représentations de guimbardes remontent au XV^e siècle (Ecole de Memling, Madone avec trois anges musiciens, Gand ; Lippens de Béthune). Les premières mentions dans les traités instrumentaux sont quant à elles fournies par S. Virdung en 1511 (fol° Diiij v°) et par M. Mersenne en 1636 [7^e livre, p.49-50, proposition XXV «Expliquer la matière, la figure, & l'usage de la Trompe, que quelques uns nomment Gronde, ou Rubebe»].

1972, Crane, p.19, 21, n°411.18. - 1976, Dournon et Wright, p.103. - 1980, Exp. Paris, p.187, n°366. - 1992, Roussignol, ill. p.156, n°1686.8.a

C.H.-L.

4

Guimbarde

Bronze ; L. 5,1 ; l. 2,4 ; une photo. ancienne montre l'amorce de la lame vibrante (en fer ?) encore attenante au cadre, 1 petit fragment de la lame corrodé isolé et les extrémités des 2 branches prises dans une gangue de corrosion incluant sans doute le bout de la lame.

Epoque indéterminée ; déc. en juin 1863 dans les fondations d'une maison rue de l'Hôtel de Ville avec des médailles et des céramiques gallo-romaines à Rouen ; Rouen : Musée des Antiquités de Seine-Maritime ; inv. MA 1140 (1686.8.c).

A la différence des pièces [n°3] et [n°6], cette guimbarde présente une forme plutôt ramassée avec un cadre large et fermé et des branches courtes. L'objet est placé sur un cartel dont la légende est identique à celle du [n°3].

1972, Crane, p.21, n°411.19. - 1976, Dournon et Wright, p.103. - 1992, Roussignol, ill. p.156, n°1686.8.c.

C.H.-L.

5

Guimbarde

Bronze ; L. 4,8 ; l. 3,5 ; lame vibrante disparue.

Epoque indéterminée ; déc. en février 1865 dans les ruines d'une grande salle romaine à hypocauste auprès de trois vases complets dont deux rouges et un «ardoisé» (métallescent ?) à l'angle sud-ouest des rues Rollon et de l'Impératrice à Rouen ; Rouen : Musée des Antiquités de Seine-Maritime ; inv. MA 1145 (1686.8.b).

Voir la notice précédente.

1972, Crane, p.21-22, n°411.20. - 1992, Roussignol, ill. p.156, n°1686.8.b.

C.H.-L.



6

Guimbarde

Bronze ; L. 8,2 ; l. 2,5 ; lame vibrante disparue.

Époque indéterminée ; déc. à Rouen lors de grands travaux en 1861-67 (?) ; anc. coll. Thaurin (?) ; Rouen ; Musée des Antiquités de Seine-Maritime ; inv. MA 1152 (1686.8.d).

Des quatre guimbarde de Rouen, cette pièce est la seule à ne pas avoir été dotée d'une légende cartonnée. Comme pour le [n°3], cet objet appartient au type des guimbarde effilées à branches longues.

1972, Crane, p.22, n°411.21.- 1992, Roussignol, n°1686.8.d.

C.H.-L.



7

Moulage de guimbarde

Plâtre patiné ; original en bronze ; L. 4,7 ; lame vibrante disparue.

Original d'époque indéterminée ; déc. en 1895 par l'archéologue J.-M. Thaurin à proximité d'une monnaie gauloise et de tessons «probablement celtiques» à Levroux (Indre) ; actuellement non localisé ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv. 35136.

Moulage exécuté récemment d'après le moule réalisé en 1896 ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; sans n° inv.

Cette guimbarde fut hâtivement présentée comme un objet gaulois par J. Pierre lors du Congrès des sociétés savantes de Paris et des départements devant Alexandre Bertrand, alors conservateur du M.A.N., qui resta sceptique quant à cette datation proposée grâce aux éléments découverts à proximité, car les tessons étaient indatables et la monnaie en trop mauvais état pour arguer d'une date précise. Il convient d'évoquer encore la découverte près d'Issoudun en 1839 d'une guimbarde citée dans une lettre de 1840, que Pierquin de Gembloux adressa à Bottée de Toulmon [Pierre, 1936, p.8]. Désireux de confirmer une origine gauloise à sa découverte, l'auteur du courrier suggère une étymologie du mot guimbarde (on ne peut plus fantaisiste mais digne de celles d'Isidore de Séville), liée à la cueillette du gui par les bardes [Pierre, 1935, p.102] ! La petite taille de l'objet lui fait par ailleurs penser à un usage enfantin.

Rappelons encore, pour mieux comprendre ces associations, que l'impulsion des travaux d'Alexandre Lenoir au Musée des Monuments Français, la fondation de l'Académie «celtique» en l'an XIII (remplacée en 1814 par la Société des Antiquaires de France) et l'exaltation, générale au XIXe siècle, des antiquités nationales, contribuèrent largement à confondre toutes les antiquités nationales dans une même origine «gauloise» ou celtique, caractérisant l'ancienne production française [Belmond, 1989].

1896, *Journal officiel*, p.1968. - 1935, Pierre, p.101-105. - 1936, Pierre, p.6-11. - 1968a, Megaw, p.353, note 169. - 1972, Crane, p.22, n°411.22 et 411.23.

C.H.-L.



8

Fragment de corne à boire (?)

Bronze ; L. 10,8 ; diam. max. 3,3 ; diam. min. 2,3 ; «pavillon» mutilé.

Époque indéterminée ; déc. en 1862 (campagne de fouille lancée par Napoléon III) à La Garenne-le-Roi en forêt de Compiègne ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv.14451.

Cet objet doté d'un anneau de suspension a été longtemps présenté comme une trompe dans la vitrine «musique» du Musée des Antiquités Nationales. Cette identification paraît très compromise dans la mesure où le façonnage interne de cet objet est irrégulier et que l'embouchure est étonnamment large. Cette conformation convient mieux aux caractéristiques du *rhyton* (corne à boire). Avec celui des charnières [n°9] confondues avec les «flûtes», cet exemple caractérise les erreurs d'identification, qui intervertissent les fonctions du fait d'une mauvaise reconnaissance formelle.

C.H.-L.



9

Huit éléments de charnières

Os ; 1- L. 8,6 ; diam. 1,9 ; 2 trous ; déc. rue Mégevand dans les «fondations du nouvel aqueduc» le 3 août 1849 à Besançon ; acquis auprès des ouvriers en août 1849.

2- L. 10,8 ; diam. 2,5 ; 2 trous ; déc. «dans le Doubs» à Besançon ; anc. coll. Riduet ; achat à M. Champy en 1852.

3- L. 10,6 ; diam. 2,7 ; 2 trous ; prov. inconnue (probablement locale).

4- L. 7,4 ; diam. 2,7 ; 3 trous ; prov. inconnue (probablement locale).

5- L. 2,8 ; diam. 2,7 ; 2 trous opposés ; prov. inconnue (probablement locale).

6- L. 4,3 ; diam. 2,6 ; 1 trou ; déc. 11 rue Lecourbe (fouilles de la D.A.H. de Franche-Comté en 1964) à Besançon ; dépôt de la D.A.H. de Franche-comté en 1981.

7- L. 3,8 ; diam. 3,4 ; 1 trou ; déc. rue Sarrail, quartier Hugo (fouilles de la D.A.H. de Franche-Comté en 1967) à Besançon ; dépôt de la D.A.H. de Franche-comté en 1981.



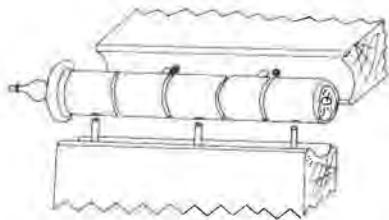


Schéma de montage d'éléments de charnière

8- L. 8,3 ; diam. 2,4 ; 2 trous ; déc. avenue Cusenier, fondations de l'immeuble du Crédit Agricole (fouilles de la D.A.H. de Franche-Comté en 1968-1969) à Besançon ; dépôt de la D.A.H. de Franche-Comté en 1981.

Epoque romaine ; Besançon : Musée des beaux-arts et d'archéologie ; inv. : I- 850.4.11, 2- 852.2.315, 3 à 5- sans n°, 6- DA 981.38.238 (10.238 sur l'objet), 7- DA 981.41/17.35 (13.17.35 sur l'objet), 8- DA 981.42/9.728 (14.9.728 sur l'objet).

La présence de trous régulièrement alignés a justifié fréquemment l'identification rapide des charnières aux «flûtes». Ce fut le cas de la «flûte» de Chateaubateau découverte au siècle dernier par l'inventeur du site (conservée au musée de Melun) ; en témoigne encore le matériel antique de Burgos [Fernández de la Cuesta, 1988, p.39-46], ou la trentaine de fragments d'os donnés au Musée de la Musique de Paris au siècle dernier (inv.165). Les charnières se reconnaissent au fait qu'elles présentent très souvent dans la perce la trace du poinçon qui perfora les trous [Béal, 1983, p.101 ; Bélis, 1988a, spéc. p.109-110, fig.1, 2] [n°1], plus rarement les restes d'une âme en bois, voire la charnière elle-même (comme à Alésia), qu'elles sont parfois pleines (Vienne) et que leur longueur est toujours assez faible. Les fragments authentiques de *tibia* de Portout [n°45] et de Chalon-sur-Saône [n°46] [Prieur, 1984, p.54, n°57] ne révèlent aucun de ces caractères.

I- 1978, Exp. Dijon, p.37, n°127, pl.XVI.4.

C.H.-L.

10 Piédestal en forme de lyre

Bronze ; H. 20 ; l. 8,2 ; 1 seul fragment de corde métallique encore fixé à la base du cadre.

Epoque romaine ; prov. Berthouville (Eure) ; donné par M. le Métayer-Masselin ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv. 952.

Cet objet fut découvert par M. le Métayer-Masselin lors des fouilles de 1861-62 et décrit par Babelon comme «un sistre très élégant encore garni de ses cordes» (sic). Il figurait parmi d'autres objets (tous déposés au M.A.N.) dont une clochette et «six bouts de flûtes» en ivoire, en fait des fragments de charnière en os. La description de S. Reinach dans son catalogue confirme qu'il ne s'agit pas d'une lyre et reste fidèle à l'identification initiale : «Sistre avec manche côtelé, la partie supérieure du manche ornée d'une palmette. Les deux branches sont terminées en tête de serpents. Des trois cordes en métal, l'une est fragmentée». Cette pièce constitue un troisième exemple de confusion formelle puis fonctionnelle.

1916, Babelon, p.19. - 1926, Reinach S., p.140, n°41, p.185, fig.98.

C.H.-L.



11 Serpent militaire

Pavillon en laiton repoussé ; corps en bois constitué de 2 branches et couvert de cuir noir ; l. tot. 106,7 ; H. corps 62,4 ; l. corps 11,86 ; ép. corps 7,78 ; diam. max. bocal 3,35 ; 1 enroulement circulaire 16,5 à 17,5 ; H. tête 45 ; face : 1 clé et 2 x 3 trous ; dos : 2 clés et 2 anneaux de suspension ; marque : TABARD / A LYON.

Fabrique par F. Tabard à Lyon, actif vers 1820-48 ; anc. coll. P. Cesbron ; acquis en 1934 ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 2207.

Cet instrument, aussi nommé «basson russe», désigne en fait une basse de serpent droit (c'est-à-dire ramassée en forme de basson) ornée selon l'usage ancien des cornets à bouquin (souvent les basses), appelées «serpents», d'une tête de monstre à gueule ouverte et à langue mobile au niveau du pavillon. Il fut inventé par J.-J. Régibo en 1789 et qui perdura jusque vers 1830 [Sachs, 1928/1975, p.264]. Sur cet exemplaire, la base de la culasse est ornée d'une couronne fleurie dorée et d'une tête monstrueuse colorée de rouge, vert et doré.

Il est tentant d'imaginer une pérennité du motif zoomorphe sur le pavillon des instruments à embouchure depuis l'antiquité celte jusqu'à l'Empire, et d'évoquer sa permanence dans l'Occident médiéval sur les cornets droits (associés au diable) et dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles sur les «serpents» (voir par exemple les instruments n°149 et n°581 du Musée de la Musique de Paris). Toutefois, s'il est impossible de prouver que cette tradition fut constante depuis le *carnyx* [n°19], on peut évoquer la claire volonté au tournant du XIX^e siècle de renouer avec le passé national (cf. [n°3] à propos de l'Académie celtique, contemporaine de cette invention), ainsi que l'usage continu dans le corps militaire (époque celte, Moyen Age, Temps modernes, Empire), dans un but à la fois apotropaïque et effrayant pour l'ennemi, d'instruments ornés de têtes monstrueuses.

C.H.-L.

12

Trompette naturelle

Laiton ; L. tot. 83,9 (sans embouchure) ; diam. pavillon 11,1 ; diam. à l'embouchure 1,09 ; H. enroulement 7,4 ; L. enroulement 63,6 ; 1 enroulement avec 3 traverses ; 3 pattes maintenant l'écart entre l'enroulement et le corps de pavillon ; marque : *Système prototype* [dans un ruban] / [Monogramme en lettres cursives] *FB / F. BESSON / BREVETE / S.G.D.G. / 96, RUE D'ANGOULEME / PARIS / * / 66 HAUTES RECOMPENSES / 6 GRANDS PRIX / HORS CONCOURS / MEMBRE DU JURY.*

Fabriquée par la maison F. Besson à Paris vers 1880 ; anc. coll. G. Thibaut de Chambure ; acquise en 1980 ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 980.2.x. (succession 478).

La forme universelle de la trompette naturelle à simple enroulement (par exemple la trompette indienne *turi*, voir l'exemplaire inv. 839 du Musée de la Musique de Paris) ou du clairon, pose à sa façon la question de la persistance des formes depuis l'antiquité. Ainsi, la similitude formelle est-elle frappante entre l'instrument moderne et les représentations de trompes sur les stèles de Remagen [fig.3] et de Mayence [n°40]. Les renforts (pattes et traverses), sans doute en bois à l'origine, sont placés aux mêmes emplacements qu'aujourd'hui.

C.H.-L.



13

Embouchure de cor

Laiton ; L. tot. 6,55 ; H. cuvette 2,57 ; diam. ext. cuvette 2,5 ; diam. int. cuvette 1,83 ; L. queue 3,93.

Epoque contemporaine ; prov. et conditions d'acquisition inconnues ; Paris : Musée de la Musique ; sans n° inv.

Cuvette conique à grand grain. La forme du bassin est propre aux instruments de la famille des cors, à l'instar des instruments antiques [n°42] et [43].

C.H.-L.



14

Embouchure de trompette

Laiton ; L. tot. 7,07 ; H. cuvette 3,31 ; diam. ext. cuvette 2,67 ; diam. int. cuvette 1,71 ; L. queue 3,69.

Epoque contemporaine ; prov. et conditions d'acquisition inconnues ; Paris : Musée de la Musique ; sans n° inv.

Cuvette en tulipe à grain étroit. Cette silhouette est caractéristique de la famille des trompes depuis l'Antiquité.

C.H.-L.



15

Embouchure de trombone

Laiton ; L. tot 7,8 ; H. cuvette 3,38 ; diam. ext. cuvette 3,65 ; diam. int. cuvette 2,38 ; L. queue 4,4.

Epoque contemporaine ; prov. et conditions d'acquisition inconnues ; Paris : Musée de la Musique ; sans n° inv.

Cuvette conique à grain particulièrement large. Comparer avec l'embouchure [n° 13] et les deux pièces antiques [n°42] et [n°43].

C.H.-L.



16

Sistre à rondelles

Cadre en cuivre jaune ; manche en bois ; H. tot. 22,4 ; cadre : H. 12,8 ; l. 6,77 ; ép. 4,32 ; H. 12,8 ; manche : H. 9,45, diam. 2,55 ; extrémités supérieures du cadre endommagées ; manche original remplacé.

XIX^e s. ; prov. Ethiopie ; date d'acquisition inconnue ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 0.

Objet constitué d'un cadre en cuivre rectangulaire à flancs ajourés et extrémités supérieures cordiformes fixé sur un manche en bois clair grossièrement taillé (le manche original devait être lui aussi ajouré ou sculpté) [Schaaf, 1984, ill.10 ; Sachs, 1928/1975, p.148, ill.170, pl.25 ; Sachs, 1940, p.33, ill.33]. Connue depuis l'antiquité égyptienne pharaonique, cet instrument est toujours en usage sous une forme très proche (nommée *tsnasin* ou *tsanâtsel*) dans la musique d'église en Abyssinie (Ethiopie) pour accompagner les chants liturgiques ou les grandes cérémonies officielles comme celles qui se firent encore en l'honneur du roi des rois, le négus Haïlé Selassié Ier († 1975) [Buchner, 1969, p.147, fig.147]. Les trois disques en métal enfilés sur les tiges symbolisent la sainte Trinité. Ce type d'objet, également utilisé dans les églises chrétiennes d'Arménie, a le même rôle attractif et prophylactique que les sonnettes d'élévation dans les églises occidentales rythmant les offices ou que les hochets dans de nombreuses cultures du globe.

Si le contexte du rituel d'utilisation a changé, la pérennité des formes et des usages peut être observée en continuité entre la fin du Nouvel Empire pharaonique, l'empire romain et la mise en place pendant la basse antiquité de l'église copte (déformation du grec *Αιγυπτιος* = égyptien) en Égypte et dans les territoires avoisinants, comme l'Éthiopie et le Soudan [Ziegler, 1979, p.37-39]. Hans Hickmann déjà avait supposé que le sistre égyptien dérivait du *Wasamba*, hochet africain, qui perdure encore au sud Soudan et en pays mandingue [Hickmann, 1965, vol.12, col.734-736].

C.H.-L.



17

Flûte de Pan (*sioulet cristedou*)

Buis ; H. 10,72 ; l. 8,18 ; ép. 0,99 ; plaque refendue et collée à plats-joints (au niveau du 7^e tuyau soit à 4,9 depuis les graves), puis forée de 11 tuyaux (diam. 5,3 à 5,8 et déviant légèrement vers la gauche par rapport à la perpendiculaire de l'embouchure) couvrant un ambitus de 2 octaves, sensiblement du Fa# au fa# ; petit trou de suspension (diam. 0,44) à la base.

Début du XX^e siècle ; prov. Hautes Pyrénées ; anc. coll. P. Cesbron ; acquise en 1934 ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 2158.

Propre à la région pyrénéenne et au sud-est de la France [Exp. Paris, 1980, p.82-83, n°125-130], cet instrument présente toujours une forme trapézoïdale très similaire, ne variant que par le nombre des tuyaux (8 à 15). Il est tentant de rapprocher cette petite flûte de Pan, fort proche par sa forme, sa structure monoxyle et ses dimensions de la pièce antique d'Alésia [n°118]. Hormis l'exemplaire viking en buis monoxyle, du X^e siècle et découvert à York [Hall, 1984, p.115-116], aucun vestige ne permet de dresser une filiation continue entre l'antiquité et les traditions populaires de l'Europe occidentale.

Ces flûtes de Pan, désignées par plusieurs noms (*siould*, *pihurlet*) étaient utilisées par les chevriers, les hongreurs et les châtreurs de porcs pour signaler leur passage dans les villages et y vendre le lait de chèvre ou castrer le bétail. Cet objet fut directement acquis par P. Cesbron dans les Pyrénées auprès d'un chevrier.

C.H.-L.

18

Reconstitution de cornu

Cuivre rouge ; H.115 (sans pavillon) ; l. 90 ; diam. pavillon 13,2 ; diam. au niveau de l'embouchure 1,21 ; L. déroulée 331 ; réalisée en 3 pièces avec 2 bagues d'assemblage.

Fabriquée par V. Mahillon vers 1888 ; donnée au musée par l'auteur peu après ; Paris : Musée de la Musique ; inv. 924 (anc. 0069).

Cette copie de *cornu* a été réalisée par V. Mahillon (alors conservateur du Musée instrumental de Bruxelles) d'après un des modèles en bronze du 1^{er} siècle de notre ère trouvé à Pompéi et conservé aujourd'hui au musée de Naples. Ces pièces qui étaient liées à la gladiature et sonnèrent à l'amphithéâtre sont en tout point identiques à celles qu'utilisait l'armée romaine. Le renfort de bois manque ici comme sur l'original. Il est intéressant de constater que V. Mahillon a mal compris certains détails de l'objet archéologique dont on ne lui transmit sans doute qu'un dessin, une gravure ou une photographie. Ainsi a-t-il traduit les deux cônes de bronze dans lesquels se calait initialement la hampe de bois par deux bagues saillantes, qui l'incitèrent à constituer sa copie en trois pièces.

Les nombreuses reconstitutions établies au XIX^e siècle reflètent le fort souci pédagogique de cette période, général à toute l'Europe, mis en œuvre à l'occasion d'expositions (universelles ou nationales), de présentations permanentes dans les musées ou dans d'autres structures. Ce fut le cas en Lorraine au musée de Metz alors sous tutelle allemande (reconstitution complète de *cornu* avec son renfort de bois), mais aussi dans des musées comme ceux de Bruxelles (Musée Instrumental, reconstitution entre autre de *cornu*), Mayence (reconstitution de *cornyx*) [n°19] ou Paris (Musée de la Musique, reconstitution parmi beaucoup d'autres - *lituus*, *aulos*, cithares, etc. - de *cornu*).

1884, Chouquet, p.148, n°592.

C.H.-L.



19

Reconstitution de *carnyx*

Bronze ; H. 107 ; l. pavillon 32 ; ép. pavillon 14.

Début XX^e s. ; acquis en 1912/13 ; Mayence (R.F.A.) : Römisch-Germanisches Zentralmuseum ; sans n^o inv.

Unique tentative de reconstitution de cet instrument, cette copie très massive fut fondue d'après le motif de la colonne trajane, vraisemblablement sur l'initiative de F. Behn vers 1912/13 non pas par l'intermédiaire des usines Alexander Frères de Mayence, comme pour les autres modèles antiques du musée, mais par un autre atelier dont on a perdu la trace. Cet exemplaire a sonné au théâtre d'Evreux en 1989 à l'occasion d'un colloque sur l'Age du Fer clôturé par une pièce de théâtre intitulée «Esus» conçue par Jacques Falguières et mêlant les sonorités de *lurs* (Age du Bronze) à celle des *carnyxes* (Age du Fer).

1913/14, Schumacher, p.3. - 1925, Behn, p.9, ill.5. - 1954, Behn, pl.82, ill.88

C.H.-L.



20

Reconstitution de tambour à sonnailles

Cymbalettes en bronze argenté ; cadre en bois tendu d'une toile ; L. 32,5 ; l. 28,5.

Reconstitution fabriquée vers 1970 avec 4 paires de cymbalettes romaines antérieures à la 2^e moitié du III^e s. ap. J.C. ; déc. dans une sépulture de femme (à hauteur des tibias, à droite) à Koenigshoffen (Bas-Rhin) ; Strasbourg : Musée archéologique ; inv. 68.41.19.

Cet objet pose le problème des reconstitutions, de leur pertinence historique et de la subjectivité des expérimentateurs. Non seulement les tambours sur cadre carré au Moyen Age ou dans certaines cultures actuelles du monde méditerranéen (*deff* en arabe ; *adufe* au Portugal et au nord-ouest de l'Espagne) portent deux membranes et ne sont jamais pourvus de sonnailles, mais en plus, cette forme n'a jamais été repérée ni dans l'iconographie ni dans les textes antiques.

Les reconstitutions de tambour sur cadre proposées d'après les découvertes de Heßloch (près de Worms, 8 cymbalettes dans une sépulture de jeune femme), Kaiser-Augst (Suisse, sépulture de jeune femme, début IV^e s. ap. J.-C.) [Behn, 1936, p.15, fig.2, 6] et Schwarzenacker (Sarre, 6 cymbalettes, 2^e moitié III^e s. ap. J.-C., reconstitution réalisée vers 1980) [Exp. Paris, 1983a, hors-catalogue] paraissent plus satisfaisantes mais sans autre argument scientifique.

A l'instar d'autres éléments découverts à Heßloch, constitués de cadres de deux sistris reliés par une chaînette [Behn, 1936, p.14, fig.1], ou à Nimègue [Rimmer, 1989, ill. p.69], l'agencement des vestiges *in situ* à Koenigshoffen (pièces de bois de section circulaire) [Hatt et Thévenin, 1968, fig.4] laisse à penser qu'il pourrait s'agir aussi de sistris (dont le type perdure encore aujourd'hui au Mexique chez les Yaqui).

1968, Hatt et Thévenin, p.31-38, spéc. fig.3, 4. - 1970, Hatt (dir.), p.324, spéc. fig.14, 15, p.326.

C.H.-L.





III

LES GAULOIS ET LA MUSIQUE AU SECOND AGE DU FER

(vers 475 av. J.-C. / 50 av. J.-C.)

«On parle de druides et de bardes et l'on sourit un peu»

[S. CORBIN, "La tradition celtique", *Histoire de la musique*, vol.1, Paris : Gallimard, 1960, p.622]

Que peut-on raconter au juste sur la musique des Gaulois à la période de la Tène, c'est-à-dire chez les Celtes contemporains de la Grèce classique, des royaumes hellénistiques et de la République romaine ? C'est un truisme de rappeler, qu'à l'instar des Etrusques, les descriptions littéraires concernant les Gaulois et donc leur musique sont des témoignages «extérieurs» qui émanent d'auteurs grecs et latins. Qui plus est, ces écrivains font bien souvent œuvre de compilation et n'ont, pour certains, jamais voyagé en Gaule - c'est le cas de Diodore de Sicile - et évoquent des événements qui leur sont parfois antérieurs de plusieurs siècles - c'est le cas de Tite-Live ou de Polybe. C'est là un fait inhérent à la protohistoire et donc une réalité qui s'applique à la musique et qu'il convient d'avoir présente à l'esprit.

Ces textes antiques, de valeur inégale, ont cependant un dénominateur commun : ils insistent sur l'importance de la guerre chez les Gaulois. De ce fait de société, l'archéologie donne largement confirmation à travers les nombreux vestiges d'armes mais aussi de trompes exhumés en bien des endroits de l'Europe celtique.

LE CARNYX, UNE TROMPE «PAS COMME LES AUTRES»...

Un des lieux communs de la littérature gréco-romaine vise à présenter les Gaulois comme un peuple guerrier, redoutable et redouté. Le Gaulois apparaît comme l'archétype du barbare, ennemi de longue date des Romains mais aussi - on a tendance à l'oublier - des Grecs, et même des Etrusques. A la lecture des auteurs grecs et latins, on découvre que la musique militaire des Gaulois ne ressemble en rien à celle qui animait les armées grecques et romaines.

S'il est un instrument de musique «militaire» qui semble avoir frappé en priorité l'imagination des Romains, c'est bien le *carnyx*, cette trompe verticale, pourvu d'un pavillon zoomorphe à l'effigie d'un monstre draconiforme dressé au-dessus de la tête du musicien. Cet aérophone est absolument unique dans toute l'Antiquité. Certes, les *lurs* scandinaves en bronze moulé de l'Age du Bronze final (VIII^e s. av. J.-C.) étaient joués en position verticale mais possédaient un pavillon discoïde. C'est le seul instrument de musique gaulois dont le nom nous a été transmis dans sa graphie grecque (κάρνυξ) grâce à la notice d'un lexicographe du XII^e siècle, Eustathe de Thessalonique, qui en fait une rapide description [Scholie sur l'Iliade, 1139,50-52] en passant en revue les différents types de trompes antiques. Il écrit : la trompette (ἡ σάλπιγξ) «est aiguë et elle est appelée par les Celtes *carnyx*». Le terme est un hapax dont on trouve une forme voisine (κάρνον) chez le byzantin Hesychius, autre lexicographe, puisant vraisemblablement à la même source. C'est très probablement ce type de trompe que Diodore de Sicile désigne lorsqu'il parle de «trompettes» (σάλπιγγες) «spéciales et barbares» [Bibliothèque historique V,30]. Dans la *Guerre des Gaules* [VII, 81, 3 et VIII, 20, 2], le terme latin *tubae* sert à désigner les trompes des Gaulois. G. Walsler [1972, p.235] s'interroge sur la signification présente de ce mot et G. Wille en conclut hâtivement que les troupes de Vercingétorix employèrent la *tuba*, c'est-à-dire la même trompette droite que les Romains, lors du siège d'Alésia [Wille, 1977, p.106]. En réalité, le mot *tuba* est un terme générique qui peut servir dans la langue latine à désigner tous les types de trompettes [Ernout et Meillet, 1951, 3^e éd., s.v. *tuba*] ce qui paraît indiquer qu'il n'existait pas de terme latin spécifique pour nommer le *carnyx*. Fort heureusement, l'iconographie permet de combler nos lacunes car Gaulois et Romains ont donné de cette trompe plusieurs représentations. Elle apparaît sur les monnaies de certaines tribus gauloises comme les Eduens ou les Lemovices [n° 22 et n° 23] où elle est montrée à la main d'un guerrier (le chef éduen Dumnorix ?) ou en gros plan afin d'accentuer l'effet monstrueux du pavillon. Le motif du *carnyx* était assez familier en Gaule pour apparaître parmi une série de pendentifs minuscules exhumés d'une sépulture à incinération du I^{er} siècle av. J.-C. dans la nécropole de Bouy (Marne) [n° 34].

Outre-Manche, cette trompe fut peut-être utilisée dans la cavalerie celtique si l'on se réfère à une monnaie de Tascovianus, roi des Catuvellauni, datée du I^{er} siècle ap. J.-C. [Exp. Venise, 1991 (Megaw, 1991) p.645]. C'est probablement à titre d'enseigne, de signe de ralliement qu'elle fut ainsi utilisée, car la verticalité de cet aérophone en interdisait l'usage par un cavalier en mouvement. Si nous ne possédons pas pour la Gaule de documents similaires, nous retrouvons toutefois le *carnyx* sur les chars gaulois, du moins au II^e siècle av. J.-C. puisqu'ils furent abandonnés par la suite. C'est ce que montre le revers d'un denier frappé par les Romains en -118 en souvenir de leur victoire sur les Gaulois de Bituitos [n° 24]. La représentation du *carnyx* aux mains de cavaliers en Bretagne ou sur les chars gaulois laisse penser que cet instrument pouvait être brandi, sinon joué, par des nobles celtes ou tout au moins associé à leur iconographie. Il est certain que l'imagerie monétaire de Rome offre un complément d'informations précieux concernant le *carnyx* tant l'habitude y fut prise de graver ce motif afin de rappeler leur démêlés avec ce peuple belliqueux. Le *carnyx* gaulois y apparaît dès la fin du III^e siècle av. J.-C. - et non pas le II^e siècle av. J.-C. comme on a pu l'écrire [Picard G.-Ch et Hatt, in Amy, 1962, vol.1, p.86] - sur un denier frappé vers -206/-200 à la période où Rome s'efforce de soumettre les Gaulois implantés en Cisalpine (Cénomans, Insubres et Boïens). Emis pendant la seconde guerre punique, ce denier montre que le danger carthaginois ne saurait faire oublier la menace gauloise. Deux cavaliers (les Dioscures ?) foulent aux pieds de leur monture un bouclier et un *carnyx* [Crawford, 1974, vol.1, n°128, p.207 ; vol.II, pl.XXIII, n°10]. Le thème du *carnyx* n'est en fait pas totalement inédit puisque les Grecs d'Étolie furent les premiers à faire figurer cette trompe sur leur monnayage [Jenkins, 1972, n°546]. Sur le revers d'une monnaie, une femme personnifiant l'Étolie écrase le *carnyx* sous ses pieds. Cette frappe monétaire devait commémorer la résistance des Étoliens face à l'invasion des Gaulois de Brennus en -279. C'est du reste le document le plus ancien concernant cet instrument. Il permet d'attester son utilisation dans les armées gauloises dès le début du III^e siècle avant notre ère. Avant cette date, nous ne pouvons savoir si le *carnyx* existait chez les Gaulois car l'iconographie romaine est essentiellement centrée sur le I^{er} siècle av. J.-C., guerre des Gaules oblige ! Sur des deniers datés de -48, on trouve tantôt deux *carnyces* entrecroisés [n° 26], tantôt un *carnyx* associé à l'image d'une femme hirsute symbolisant très certainement la «Gaule chevelue» (*Gallia comata*) selon l'expression de Catulle [Élégies, 29, 4] [n° 27]. Les monnaies césariennes sont truffées de références au *carnyx* que l'on retrouve accroché aux trophées d'armes gauloises [n° 25] dont on pense qu'ils reproduisaient de véritables trophées élevés sur le territoire gaulois [Picard G.-Ch, 1957, p.194].

* [Lexikon, s.v. κάρνον : "trompette des galets"]



Fig. 2 : Détail du chaudron de Gundestrup avec personnages jouant du *carnyx* (d'ap. la copie de Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales ; original à Copenhague, Nationalmuseet).

Qu'elle soit gauloise ou romaine, l'iconographie des deux derniers siècles précédant notre ère donne du *carnyx* une représentation conforme à la description d'Eustathe. Cette trompe présente toujours «un pavillon en forme de bête sauvage», interprété traditionnellement comme la hure d'un sanglier eu égard à la valeur symbolique de cet animal chez les Celtes et à son caractère guerrier. La présence d'une crête le long du corps du *carnyx* fait songer aux soies de cet animal, mais la stylisation en est telle que l'on peut légitimement croire qu'il s'agit plutôt de la gueule d'un serpent ou un dragon [Picard G.-Ch et Hatt, in Amy, 1962, vol.1, p.86].

L'iconographie numismatique livre aussi sur cet instrument des renseignements organologiques sans ambiguïté au moins sur un point. Le *carnyx* est toujours figuré comme résultant de l'assemblage de plusieurs éléments tubulaires reliés entre eux par une bague [n° 22 à 27]. La découverte à Dürnau (R.F.A.) en limite orientale du territoire gaulois d'une section tubulaire issue de la partie supérieure d'un *carnyx* [n° 33] confirme ce montage. A Tattershall-Ferry (Lincolnshire, G.B.), un vestige de *carnyx* découvert au XVIII^e siècle - aujourd'hui disparu - était presque complet, exception faite de l'embouchure et du pavillon [Piggott, 1959, pl.VI]. E. Hucher [1862, vol 2, p.63] signalait l'existence au musée du Mans d'un fragment de *carnyx* (contexte inconnu). L'information fut reprise par F. Behn [1912, p.36] et par S. Piggott [1959, p.22], mais le musée n'en conserverait aucune trace.

Il est un fait remarquable sur lequel on peut insister : jamais l'iconographie gauloise, grecque ou romaine ne montre un Gaulois jouant du *carnyx*. Cette trompe est toujours représentée seule ou tenue par un guerrier, mais en aucune circonstance elle n'est embouchée. Un seul document déroge heureusement à cette règle : il s'agit du célèbre chaudron de Gundestrup (Danemark) daté du 1^{er} siècle av. J.-C. sur une plaque intérieure duquel on peut voir évoluer trois fantassins sonner du *carnyx* [fig. 2] et accompagner un détachement de guerriers. On y constate enfin que le *carnyx* était bel et bien joué verticalement et que le corps d'embouchure - dont aucun témoin ne fut jamais retrouvé - était forcément coudé.

Le *carnyx*, si original soit-il, ne fut pas la seule trompe en usage chez les Gaulois. Deux superbes vestiges de cors en bronze provenant de Nice

et de Gergovie, s'inscrivent dans la tradition des trompes utilisées en Irlande chez les Celtes insulaires à l'époque du second Age du Fer. Si la trompe de Nice est entière - hormis l'embouchure [n° 35] - son contexte d'invention est vague et sa datation délicate. En revanche, l'élément mis au jour sur l'*oppidum* de Gergovie est fragmentaire [n° 36]. C'est cette famille de cors que l'historien grec Polybe désigne sous le terme de *bukane* (gr. βυκωνη, lat. *bucina* = trompe courbe) lorsqu'il narre le déroulement de la bataille de Télamon en 231 av. J.-C. [Histoires, II, 29]. Tout comme le *carnyx*, cette grande trompe courbe avait un caractère panceltique puisque l'on en retrouve la trace des confins océaniques (trompe irlandaise de Lough-na-Shade, National Museum of Ireland, Dublin) à l'Asie Mineure (statue du Galate mourant au Musée du Capitole à Rome, copie romaine du II^e siècle d'un original hellénistique pergaménien). Avec ces trompes, les bronziers celtes font une nouvelle fois la preuve de leur extrême habileté.

Faut-il croire également que les Gaulois utilisaient des trompes droites analogues aux *tubae* romaines ? Comment expliquer leur présence sur les bas-reliefs de l'arc de Glanum [Rolland, 1977, pl.25] ou sur les frises d'armes de Narbonne [Espérandieu, n° 697] ? On pourrait considérer que cela résulte d'une méprise de la part des sculpteurs qui auraient confondu les trompes gauloises et romaines. L'explication la plus probable tient à une particularité de l'iconographie triomphale romaine. Les travaux de G.-Ch. Picard ont montré que «les trophées sont formés non seulement des dépouilles des vaincus mais de toutes sortes d'armes sacrées» [in Amy, 1962, vol.1, p.8]. C'est pourquoi, sur les trophées, le sanglier cohabite avec le *vevilum* romain et le *carnyx* avec les *tubae*, dont on sait qu'elles revêtaient un caractère sacré à Rome grâce à la cérémonie du *tubilustrum* (lustration des trompettes).

Il est certain que la trompette revêtait chez les Celtes une valeur particulière dont le Paradoxographe du Vatican porte témoignage. On peut y lire qu'en cas de jugement pour crime, le Gaulois se trouve abouté s'il donne un cheval ou une trompette (fragment XIV). Cette forme de réparation, probablement décidée par les druides qui, en cas de crime «fixent les dommages et les peines» [César, *Guerre des Gaules*, VI, 13], permet de mesurer le prix d'une trompette dans la société gauloise, quand on songe à l'estime dont y jouissaient les chevaux [Exp. Venise, 1991, p.431].

LA MUSIQUE AU COMBAT : TERREUR ET FRACAS

Toutes ces trompes contribuent, soit par leur aspect soit par leur volume sonore, à renforcer ce sentiment de terreur véhiculée par les armées gauloises dont Tite-Live [Hist., XXXI, XXXII] s'est fait l'écho.

Contemplant aujourd'hui les vestiges de pavillons de *carnyx* de Deskford (Ecosse) [fig. 13] ou de Mandeuire (Doubs) [n° 95], on imagine aisément la frayeur que put inspirer cette gueule de sanglier (?) brandie au-dessus de la mêlée sur les champs de bataille. Les effets sonores que les Gaulois tiraient de leurs aérophones n'étaient pas moins impressionnants. Il suffit de lire Polybe lors de sa description des Gaulois cisalpins pour s'en convaincre : «la quantité de cors (βυκωνη) et de trompettes (σάλπιγγες) était incalculable et il s'y ajoutait une si vaste et si forte clameur et toute cette armée poussant en chœurs son chant de guerre que non seulement les instruments et les soldats, mais encore les lieux environnants qui en répercutaient l'écho paraissaient donner de la voix» [Histoires, II, 29, 68]. On ignore de quelle façon les Gaulois faisaient sonner leurs trompes mais on se plaît à penser que chaque sonneur produisait un maximum d'harmoniques afin d'en rendre la sonorité effrayante.

Aux sonneries de trompes, rapporte Polybe, s'ajoutaient les chants guerriers. Il est question alors de chants collectifs dont on retrouve la trace dans l'île de Bretagne. Associés aux grondements (*fremitus*) et aux clameurs discordantes (*clamos dissoni*), Tacite y voit une coutume barbare (*barbarus mos*) [Agricola, 33, 1]. Mais les chants peuvent être individuels. Les textes évoquent surtout le chant triomphal entonné par le guerrier gaulois... après avoir coupé la tête de son ennemi. Cette habitude guerrière a valu aux Gaulois d'apparaître comme de véritables «chasseurs de têtes» comme l'écrivait Nora Chadwick. Tite-Live mentionne ce rite - décapitation et chant triomphal - chez les Gaulois Sénon en 295 av. J.-C. après leur vic-

toire sur l'armée romaine près de Clusium [Hist., X, 26], et Diodore de Sicile le confirme encore à l'époque de la Tène moyenne [Bibl. hist., V, 29]. Le revers d'une monnaie éduenne en argent du 1^{er} siècle av. J.-C. [n° 22] montre un guerrier tenant d'une main le *carnyx* et une enseigne (ou un sanglier), de l'autre une tête coupée.

Chants et sonneries de trompe concourent à impressionner l'ennemi mais c'est avec les danses armées que la musique devient véritablement fracas. Denys d'Halicarnasse [Antiquités romaines, XIV, 9] et Appien [Celtica, 8] évoquent tour à tour les particularités de ces danses. De ce rituel guerrier, le monnayage gaulois de Rhénanie semble avoir gardé le souvenir à travers le motif du danseur (?) bondissant tenant d'une main la lance et de l'autre un torque [n° 28]. Pour accentuer encore le choc des armes, les guerriers celtes utilisaient des sonnailles. C'est indubitablement un grelot, désigné sous l'appellation de «pomme de bronze» (μηλον χαλκουν), que les combattants d'une tribu d'Ecosse fixaient au talon de leur lance, si l'on en croit Dion Cassius [Histoire romaine, LXXVII, 1, 3]. Dans la région alpine, plusieurs sépultures du second Age du Fer ont révélé la présence de nombreux grelots de bronze reliés à une chaînette à mettre en relation avec des éléments de parure de guerriers gaulois ou peut-être d'harnachement de chars ou de chevaux [n° 21]. Tout ce matériel cliquetant et tintinnabulant perpétue une tradition existant déjà à l'Age du Bronze [Briard, 1987, p.83-85] et qui persiste au Hallstat (cf. les parures à pendeloques du musée de Besançon provenant du Jura et du Doubs). On aura compris que la finalité première de la musique militaire des Gaulois était non pas de transmettre des ordres et des signaux mais d'exciter les soldats au combat afin d'atteindre la *furor*, «cet état second dont la religion ou une idéologie religieuse de la guerre est responsable» [Brunaux et Lambot, 1987, p.45]. Denys d'Halicarnasse fait parler Camille, le général romain vainqueur des

Gaulois au IV^e siècle av. J.-C., qui s'exprime en ces termes : «Quel mal peuvent nous faire leur longue chevelure, leurs yeux féroces, leurs grimaces et même leurs danses désordonnées, le bruit de leurs armes frappées l'une contre l'autre, leurs boucliers qui résonnent ?» Chez Appien, la description est assez semblable : «Les voilà, ces hommes qui dans les combats agitent leurs grandes épées et leurs chevelures».

Ces danses armées peuvent être considérées comme un trait de civilisation celtique puisque les Galates, ces Gaulois installés en Asie Mineure, s'y livraient de la même façon [Tite-Live, *Hist.*, XXXVIII, 17]. Certes, **des danses armées existaient en Grèce (la pyrrhique)** et à Rome avec les danses des

prêtres Saliens mais, exécutées en dehors des champs de bataille, leur nature est différente. Chants, cris, danses, gesticulations et sonneries de trompes visent ainsi à terroriser l'adversaire. Voilà une stratégie totalement étrangère aux habitudes militaires romaines ! Le résultat semble largement atteint si l'on se réfère aux écrits des anciens. Depuis la prise de Rome par les Gaulois vers -390, le *metus gallicus* (la crainte des Gaulois) est un *leitmotiv* de la littérature gréco-romaine, de Polybe à Tite-Live en passant par Lucain. Par leur musique guerrière - ou plutôt leurs bruits organisés - fort éloignée d'une musique militaire codifiée, les Gaulois n'ont fait que conforter dans l'esprit des Romains leur image d'«enfants terribles de l'Antiquité», comme l'écrivait C. Jullian.

MUSIQUE ET RELIGION CELTIQUE : TROMPETTES VOTIVES ET BARDES LYRICINES

Comme dans les autres civilisations de l'Antiquité, l'interpénétration des faits militaires et religieux est constante. Les deux aspects se confondent. C'est pourquoi **les trompes emportées sur les champs de bataille sont identiques à celles utilisées en contexte culturel**, ou tout au moins votif. L'interprétation de la scène où figurent les joueurs de *carnyces* sur le chaudron de Gundestrup [fig. 2] a fait couler beaucoup d'encre. Sans rentrer dans le détail de toutes ces suppositions, dont certaines sont notoirement abusives, on est autorisé à considérer que ces trompettistes participent à une cérémonie militaire de *lustratio*. Ils sont en tout cas associés sur la même plaque avec une scène de sacrifice humain que l'on a mise en relation avec Teutatès-Mercure [Guyonvarc'h et Le Roux, 1990, fig. 21]. On ne saurait en dire plus sur le rôle de la musique en Gaule lors des sacrifices puisque les auteurs antiques évoquant ce rite religieux, notamment César, restent curieusement muets quant à la sonorisation de cette cérémonie, alors que la musique est inhérente au sacrifice dans les civilisations méditerranéennes contemporaines (carthaginoise, étrusque, grecque et romaine). À défaut d'instruments de musique culturels, l'archéologie met en évidence des instruments votifs qui, au demeurant, ont du être semblables. Le fragment de *carnyx* de Dürenau [n° 33] fut exhumé d'une tourbière avec des d'objets (outils, morceaux de chaudron) dont la finalité votive ne semble guère faire de doute. Les plus beaux éléments de trompes celtiques conservés dans les musées des îles britanniques ont été découverts dans un contexte similaire, notamment à Llyn Cerrig Bach (île d'Anglesey ; Pays de Galles) désigné comme un célèbre foyer druidique dans l'Antiquité. Le culte des eaux, déjà vivace à l'Age du Bronze, se perpétue durant la période de l'Age du Fer. Nous savons grâce à Posidonios, cité par Strabon, que les Gaulois accumulaient «des offrandes précieuses dans des lieux consacrés ou au fond des lacs» [Géographie, IV, 1, 13]. Trogue Pompée, l'historien gaulois, cité par Justin confirme cette tradition pratiquée par les Tectosages qui plongèrent «dans le lac de Toulouse l'or et l'argent qu'ils avaient acquis par la guerre et le sacrilège» [Hist. Philippiques, XXXII, 9]. Cette habitude était encore pratiquée chez les Gabales au VI^e siècle de notre ère puisque Grégoire de Tours en fait état [Gloire des confesseurs, VII, 2]. Dans les îles britanniques notamment, les anciennes zones inondées à caractère sacré ont évolué en tourbières qui préservèrent remarquablement le matériel votif déposé, et tout particulièrement **les trompes métalliques**.

Dès que l'on veut aborder les questions relatives à la musique dans la religion celtique, nos certitudes s'ébranlent et le flou s'installe. Certaines divinités du panthéon celtique furent-elles dotées d'un attribut musical et ainsi de pouvoirs musicaux ? **La statuette à la lyre [n° 37]** exhumée récemment sur le territoire des Osismes en Armorique représente-elle l'Apollon gaulois cité par César [Guerre des Gaules, VI, 17] et dont on ignore le nom celtique ? On sait qu'un dieu local nommé **Maponos est assimilé à Apollon citharède** dans le nord de l'île de Bretagne mais c'est un témoignage isolé, essentiellement insulaire et d'époque romaine [Ross, 1967, p.369 ; Webster, 1986, p.76]. Certes, le personnage à la lyre de la statuette de Paule, nu et paré d'un torque à tampons, était

certainement accroupi, ce qui invite à y reconnaître l'image d'une divinité ; mais on peut objecter que ces caractéristiques ne sont pas l'apanage des dieux en Gaule. Faut-il plutôt considérer que nous sommes en présence de la figuration **d'un barde** [Exp. Venise, 1991 (Megaw), p.647 ; Exp. St-Brieuc, 1992, p.55], membre de la classe sacerdotale, dont on sait par les textes grecs et latins **qu'il utilisait la lyre dans l'exercice de sa fonction** ? Il s'agirait alors de l'unique représentation d'un barde connue à ce jour, ce qui renforcerait davantage le caractère particulier de cette statuette.

Dans la littérature antique, la lyre est en effet associée au portrait du barde (*bardus*). **Ammien Marcellin**, reprenant les propos de l'historien grec Timagène, raconte que **«les bardes ont chanté aux doux accents de la lyre»** [Hist. XV, 9, 8], ce que confirme encore Diodore de Sicile [Bibl. Hist., V, 31, 2]. Celui-ci précise que **le barde chantait des «hymnes»**, ce qui paraît indiquer un répertoire religieux, dans la mesure où le mot «hymne» (*ὑμνος*) dans le vocabulaire grec antique désigne un chant de louange adressé à une divinité. Mais la statuette de Paule peut également se prêter à une autre hypothèse. Elle pourrait être la représentation d'un fidèle portant une offrande - en l'occurrence une lyre - destinée à une divinité (l'Apollon celtique ?) conformément à l'interprétation concernant une statuette de pierre de conception très proche (personnage tenant un animal) découverte à Genainville (Val d'Oise) [Mitard, 1976, p.165]. Quoiqu'il en soit, il est évident que la lyre dans l'imaginaire gaulois revêt une forte connotation religieuse. C'est à titre symbolique, dont la portée nous échappe encore, que la lyre figure à maintes reprises sur le revers des monnaies gauloises dès l'apparition du monnayage au III^e siècle av. J.-C. jusqu'au I^{er} siècle av. J.-C. On la trouve sur celui des Coriosolites, des Riedones en Armorique ou celui des Eduens, des Baiocasses, des Séquanais en d'autres points de la Gaule [n° 29 à 32]. La lyre gravée sur les revers y est toujours stylisée selon une tendance propre à l'art celtique aussi ne faut-il pas considérer que le graveur cherche à en donner une réplique fidèle et exacte. Le contenu symbolique de la lyre a donné lieu trop souvent à des interprétations gratuites et fantaisistes mais - comme si cela ne suffisait pas - certains numismates se sont même risqués à entreprendre une étude organologique de cet instrument à partir de ces seules images gravées. D'aucuns se sont avisés de dénombrer les cordes et d'autres, sur la foi de cette iconographie monétaire, de proposer une reconstitution figurée des modèles de lyres ! On se serait empressé d'oublier ces expériences malheureuses si elles n'étaient récemment citées en référence par des musicologues ou des archéologues peu avertis des risques d'une telle démarche.

Nous voudrions terminer cette évocation des acteurs de la musique religieuse en rectifiant encore quelques idées reçues. Si l'existence de ces bardes lyricines est attestée par plusieurs témoignages, en revanche, **l'image du barde harpiste est un pur produit de la littérature romantique**. Le romantisme contribua ainsi à asseoir dans l'esprit du public l'idée d'une association harpe/barde qui est une réalité médiévale et non antique [cf. épilogue]. Il est surprenant de trouver encore dans les

publications actuelles le barde de la Gaule protohistorique décrit de façon anachronique comme un joueur de «harpe», voire de *cruth* ou de *rotte*, car ce discours procède d'une terminologie médiévale propre à la littérature celtique insulaire du Moyen Âge. Si la harpe existait bien dans l'Orient hellénistique et la Rome républicaine, les Celtes de la Tène ne semblent jamais - jusqu'à preuve du contraire - en avoir fait usage. Pour mémoire, rappelons que le témoignage le plus ancien sur la harpe celtique est britannique et ne date que du IX^e siècle ap. J.-C.

Il faut également extirper de nos esprits cette idée parfois farouchement ancrée qui veut que les druides aient été des musiciens. Un malheureux «confusionnisme terminologique» dénoncé par C. Guyonvac'h et F. Le Roux [1986, p.21] déboucha sur un regrettable amalgame entre

bardes (βάρδοι ou *bardi*) et druides (*druides*). Il est vrai que le texte de Pomponius Mela [*De Chorographia*, II, 48] qui évoque les pseudo-druidesses de l'île de Sena (Sein en Armorique) a donné matière à gloser. L'auteur rapporte que ces femmes avaient «le don merveilleux d'exciter par leurs chants les vents et les mers». Le témoignage suscite à l'évidence des controverses. Outre le fait que l'existence d'un sacerdoce féminin n'est pas attesté en Gaule, il est plus que probable que ces *gallisenae* relèvent du mythe [C. Guyonvac'h et F. Le Roux, 1986, p.41, 394] au même titre que cette île océanique, habitée selon la légende par les Hyperboréens, dont les «habitants sont, pour la plupart, des joueurs de cithare qui célèbrent sans cesse les louanges du dieu [Apollon] en accompagnant le chant des hymnes avec leurs instruments» [Diodore de Sicile, *Bibl. hist.* II, 47].

L'INFLUENCE HELLÉNIQUE SUR LA MUSIQUE GAULOISE

La présence répétée de la lyre dans l'imagerie monétaire de plusieurs tribus gauloises au II^e et au I^{er} siècles av. J.-C. et sur la face principale de la statuette de Paule, élaborée peut-être au II^e siècle av. J.-C. (?), démontre que ce cordophone connut une utilisation qui déborda le strict cadre méditerranéen, son aire d'origine. Il convient donc de s'interroger sur les conditions de diffusion de cet instrument à cordes dans la civilisation celtique et les raisons de son implantation. Dès l'époque du 1^{er} Âge du Fer, la lyre est connue des Celtes d'Europe centrale qui en ont peint la silhouette schématisée mais identifiable sur une poterie de Sopron (N.-O. de la Hongrie) [Megaw, 1968, fig.77, n°2]. On en perd la trace par la suite jusqu'à la fin du second Âge du Fer. On ignore si les graveurs gaulois ont copié - puis déformé - l'image d'une lyre empruntée aux monnaies grecques ou romaines. En revanche, il est certain que le sculpteur qui a reproduit avec minutie et application la lyre de Paule donne de cet instrument la version d'une lyre indigène dont les caractéristiques organologiques sont incontestablement originales [n° 37]. La lyre aurait donc quitté les rivages de la Méditerranée pour essaimer aux antipodes de la *Mare Internum*, jusqu'au cœur de l'Armorique (statuette de Paule) et gagna même - la chose est possible mais non certaine - les îles britanniques. Certains archéologues anglo-saxons pensent en avoir mis au jour des fragments, car trois pièces de bois incurvées et percées respectivement de 5, 7 et 9 trous ont été identifiées comme des jous de lyre [Megaw, 1968, p.336, n°3 ; id., 1970, p.106-107, pl.17], mais cette hypothèse est loin de faire l'unanimité...

Il y a tout lieu de croire que c'est par l'intermédiaire des tribus gauloises proches du littoral méditerranéen, en contact direct avec les colonies grecques, que la lyre dut pénétrer sur le territoire de la Gaule. Il est important de signaler que Diodore, qui évoque les bardes lyriques [*Histoires*, V, 3, 2], ne fait que reprendre les propos de Posidonios qui visita en personne le sud de la Gaule vers 100 av. J.-C. et consigna à cette occasion ses observations d'ethnographie. Le fait est suffisamment rare pour être souligné.

Qu'en est-il des autres instruments typiquement méditerranéens ? La lyre paraît être une exception car les Gaulois ne semblent pas avoir réservé le même accueil à l'*aulos* grec (ou la *tibia* romaine). Une nouvelle fois, nous trouvons sa trace uniquement en Europe centrale où il est reproduit, en Hongrie, sur une figurine en bronze datée encore du 1^{er} Âge du Fer (VI^e s. av. J.-C.) [Megaw, 1968, pl.XV.e ; [Exp. Venise, 1991 (Megaw), p. 643] Les Celtes sont restés étrangers à cet instrument si particulier et l'image d'un centaure *tibicen* sur une monnaie des Catuvellauni en Bretagne ne saurait être un argument en faveur de la diffusion de la *tibia* chez les Celtes insulaires au I^{er} s. ap. J.-C. - comme l'a suggéré V. Megaw [Exp. Venise, 1991 (Megaw), p.644] - car cette image monétaire n'est qu'un emprunt au répertoire de la mythologie classique [Toynbee, 1964, p.32]. Il faut se rendre à l'évidence : en dehors des trompes, les vestiges d'instruments à vent font cruellement défaut en Gaule comme dans l'Europe celtique. On mentionnera seulement un vestige de flûte de Pan mis au jour dans une nécropole de l'époque de la Tène moyenne à Klein-Kühnau (Dessau, Allemagne orientale) [Behn, 1954, pl. 86, n°195]. Inutile d'y voir forcément un emprunt méditerranéen car le rhéteur Pollux précise que «la *syrtax* de roseaux est utilisée

par les Celtes et les habitants des îles de l'Océan» [*Onomasticon*, IV, 77]. On ajoutera la découverte déjà ancienne d'une flûte en os du second Âge du Fer à Malham Tarn (Yorkshire) [Megaw, 1968, p.125] et l'on conviendra que c'est bien peu.

L'influence hellénique peut s'exercer non seulement par la diffusion des instruments de musique méditerranéens mais aussi par celle des habitudes musicales. L'introduction de la musique lors de certains rites de la vie sociale des Celtes a parfois été interprétée comme un signe d'hellénisation. Scymnos de Chios, poète grec du III^e siècle av. J.-C., rapporte que «les Celtes ont des usages et des mœurs helléniques, ils les doivent à leurs relations habituelles avec l'Hellade et l'hospitalité qu'ils accordent souvent aux étrangers. Ils tiennent leurs assemblées en musique et demandent à cet art le moyen d'adoucir les mœurs» (vers 183-187). On notera que ce dernier point trahit une conception typiquement grecque concernant les pouvoirs de la musique. Si l'on se réfère à Trogue Pompée cité par Justin [*Hist. Phil.*, XLIII, 4, 1], c'est à l'influence des Phocéens de Marseille que les Gaulois doivent leur attrait pour l'hellénisme ; influence dont on a tout lieu de croire qu'elle s'exerça au-delà de cette *Gallia graeca*, car bien des données archéologiques témoignent de l'importance des échanges économiques - et *a fortiori* culturels - entre Grecs et Gaulois. On connaît à ce sujet la phrase fameuse de Justin : «Il semblait, non que la Grèce eût émigré en Gaule, mais que la Gaule eût passé dans la Grèce» [XLIII, 4]. D'après Strabon [*Géographie*, IV, 1, 5], Marseille aurait servi d'«école pour les barbares» (τοὺς βαρβάρους πασθενθρίων) et «faisait des Gaulois des philhellènes», d'où la formule de M. Clavel-Lévêque [1977, p.207] selon laquelle Massalia aurait «stimulé un processus de débarbarisation». S'il convient de prendre la mesure de cette hellénisation, il ne faut toutefois pas en exagérer la portée sur la vie musicale des Gaulois. Scymnos de Chios puis Strabon ont beau jeu d'insister sur cet aspect car aux yeux des Grecs, il n'est de civilisation qu'hellénique. Ainsi l'hellénisation ne saurait être pour les Gaulois que le seul gage de civilisation. C'est assurément une vision des Gaulois très différente de celle que nous ont livrée les auteurs romains [Hatt, 1984, p.79]. Sous l'effet de l'hellénisation, le barbare gaulois se serait métamorphosé en «bon sauvage». Oublié le sac de Delphes par les bandes gauloises vers -279 ! Sacrilège que Cicéron reprochait encore aux Gaulois en 69 av. J.-C. [*Pro Pont.*, 14, 31].

Reste l'image atypique de la lyre de Paule qui paraît faire la démonstration que les Gaulois, loin de reproduire les modèles de lyres et cithares hellénistiques, ont pu faire évoluer la facture de ces instruments au point d'en faire, aux yeux des Grecs, des modèles suffisamment originaux pour être reconnaissables ; ce qui expliquerait la phrase de Diodore - compilant Posidonios - à propos des cordophones utilisés par les bardes : «ces poètes accompagnent leurs poèmes avec des instruments semblables à des lyres» (μετ' ὀργάνων τοῖς λυραῖς ὁμοίων) [*Bibl. hist.*, IV, 31]. Mais on ne saura peut-être jamais si le système d'accord de la lyre hep-tacorde de Paule ou si la technique de jeu du barde (avec ou sans plectre ?) étaient conformes aux habitudes gréco-romaines en ce domaine. La statuette de Paule, si riche d'enseignement soit-elle, ne saurait à elle seule combler les lacunes de nos sources écrites.

LE BARDE GAULOIS ET LA POÉSIE LYRIQUE

Le rôle social et la fonction musicale du barde, membre de l'élite intellectuelle gauloise a fait également l'objet d'un parallèle avec les poètes du monde grec [Corbin, 1960, p.43, 50 ; Clavel-Lévéque, 1989, p.411]. Il est vrai que le rapprochement était tentant. Dans la littérature gréco-romaine, le barde est indissolublement lié à la poésie lyrique. Diodore parle de «poètes lyriques» (ποιηταί μελῶν) [Bibl. hist., V, 31, 2], Strabon de «chanteurs et poètes» (ὑμνηαί καί ποιηταί) [Géographie, IV, 4, 4], Appien [Celtica, 11] de «musicien» (μουσικός). Le portrait du barde tel qu'il se dégage des sources antiques est donc celui d'un poète dont le répertoire lyrique - en dehors des hymnes - consiste en chants satiriques [Diodore, Bibl. hist., V, 31]. Le barde est chargé d'immortaliser le comportement des guerriers au combat : pour les uns, le déshonneur, pour les autres la postérité. Le chant dithyrambique a permis en effet de faire revivre les exploits des guerriers morts au combat ainsi que l'attestent Timagène [chez Ammien Marcellin, XV, 9], Lucain [Guerre civile, 449 ss.] ou Elien [Hist. var., XII, 22]. En cela, le rôle musical du barde est conforme à l'idéal héroïque qui régnait dans la société celtique et permettait bien évidemment de glorifier de leur vivant les rois gaulois. C'est pourquoi le barde est un personnage qui évolue dans la mouvance de l'aristocratie gauloise. Chez les Arvernes, du moins, dont la puissance était renommée au II^e siècle av. J.-C. dans toute la Gaule Celtique, la pratique en était courante. Athénée raconte en ces termes le déroulement d'un banquet donné par Louernios, contemporain de Paul Émile : «un poète de chez ces barbares était arrivé en retard et, ayant rencontré le roi, se mit à célébrer dans un hymne la majesté du roi et déplorer son propre retard. Le roi charmé, réclama sa bourse pleine d'or et la jeta au poète qui courait à côté de son char. L'autre, l'ayant ramassé, chanta de

nouveau, le roi disant que les traces laissées sur la terre par son char produisaient pour les hommes or et bienfaits» [Deipnosophistes, IV, 2, 2]. Cet usage se perpétue avec le fils de Louernios, Bituitos, ce roi arverne défait en -121 par les armées romaines. Cette fois-ci, c'est Appien qui décrit le rôle du barde «Tandis que Cn. Domitius passait par le pays des Salyens, il rencontra un émissaire du roi des Allobroges (sic) [en réalité, les Allobroges sont les alliés des Arvernes avec lesquels ils combattent les Romains en Gaule méridionale], Bituitos, en luxueux apparat avec une escorte formée de gardes, couvert de bijoux, et de chiens car les Barbares de ce pays se font aussi garder par des chiens. Un musicien (μουσικός) aussi le suivait qui célébrait dans un chant barbare le roi Bituitos puis les Allobroges puis l'ambassadeur lui-même sous le rapport de la fortune. C'est du reste à cette fin que les ambassadeurs de marque mènent ces hommes à leur suite» [Celtica, 11]. Il est plaisant de constater ici que ces auteurs grecs, Athénée et Appien, ne parviennent pas à se détacher du modèle du poète grec, car ils donnent du barde gaulois une image assez proche du portrait de l'aède, ou plus exactement du rhapsode grec, c'est-à-dire d'un poète musicien, professionnel ambulatoire à la solde des princes, perpétuant une tradition uniquement orale. Ce sont ces traits de caractère qui ont amené G. Dottin [1915, p.360] à comparer autrefois le barde au griot africain, poète et musicien itinérant des sociétés traditionnelles et C. Jullian [1908, T.2, p.384] au jongleur du Moyen Âge. Ces textes ont le mérite de nous révéler un aspect du barde que l'archéologie ne peut mettre en lumière et nous aident à comprendre la nature du répertoire que servait à accompagner la lyre gauloise. Mais, de cette musique de tradition orale nous sommes condamnés à ignorer le contenu exact.

UNE MUSIQUE «BARBARE» ?

Après avoir mis à contribution les témoins matériels, figurés et littéraires, nous sommes amenés à constater que le tableau de la musique dans la Gaule celtique est bien lacunaire. L'instrumentarium apparaît peu varié si on le compare à celui des autres civilisations contemporaines du bassin méditerranéen. Aucune trace de membranophone, absence d'instruments à vent à anche et famille d'instruments à cordes limitée. Seuls, les aérophones avec les trompes offrent une gamme étendue de modèles dont la finition parfaite nous laisse, aujourd'hui encore, admiratifs. Qui plus est, c'est une musique dont on ne peut retracer les composantes : le répertoire (la lyre fut-elle un instrument d'accompagnement ?), les lieux et les circonstances de son exercice en dehors du contexte militaire et culturel, les acteurs (les femmes et les enfants sont-ils totalement exclus de la vie musicale ?), la pratique musicale (le jeu de la lyre était-il réservé uniquement aux bardes ?) ou les conditions exactes de son enseignement. C'est à la fois peu et beaucoup pour évoquer l'univers musical des Gaulois car il ne faut pas oublier qu'il est question d'une civilisation protohistorique. Parmi tous les peuples celtiques d'Europe qui allaient connaître l'intégration dans l'empire romain (Galates d'Asie Mineure, Celtibères d'Espagne ou Celtes de l'île de Bretagne), les Celtes de Gaule sont ceux dont les aspects musicaux nous sont les plus familiers. L'étude des sources musicales de la Gaule permet de conforter l'idée d'une unité de civilisation constatée dans l'ensemble de l'aire celtique dont la langue, l'art et les formes d'habitat étaient jusqu'à présent les témoins traditionnels. La preuve a été faite que de l'Irlande à l'Asie Mineure, les Celtes utilisaient les mêmes trompes recourbées et que le *cornyx* était connu en Ecosse comme en Gaule. La danse guerrière faite de gesticulations et d'armes entrecrochées était pratiquée autant par les Gaulois de la plaine du Pô que par les Galates d'Asie. Le rite des dépôts votifs à caractère musical est attesté dans les îles britanniques comme sur le continent.

L'énigme principale de la musique gauloise, et celle des autres musiques antiques (à l'exception de la musique grecque sauvée de l'oubli par la notation écrite), réside dans le contenu du répertoire instrumental et

vocal. Aussi sommes-nous démunis pour apprécier la qualité de cette musique et sa place à l'intérieur de la civilisation celtique. Faut-il suivre Polybe qui écrivait en parlant des Gaulois implantés en Italie du Nord «qu'ils menaient une vie primitive et ne connaissaient aucune sorte de science, ni d'art» [Hist., II, 17] ? Faut-il croire Cicéron lorsque, dans un plaidoyer célèbre qui reflète le mépris que pouvaient éprouver certains Romains pour les Gaulois, il met en doute les qualités musicales des Celtes de Bretagne ? Il écrit en effet : «cette île (...) n'offre aucun espoir de butin sauf en esclaves parmi lesquels je ne pense pas que tu t'attendes à en trouver qui soient lettrés ou musiciens» [Lettres à Atticus, IV, 16, 7]. A l'époque de Cicéron, à la fin de la République, c'est l'Orient barbare qui fournit Rome en esclaves musiciens et non pas l'Occident barbare. En concluons-nous, comme Cicéron, que les Celtes étaient de piètres musiciens ? Sans doute la «technique musicale» - on ne peut parler d'«art musical» dans la mesure où cette notion est étrangère au vocabulaire antique - ne tenait pas une place aussi privilégiée que celle qu'elle occupait dans les royaumes hellénistiques de l'Orient méditerranéen. L'exemple du barde lycien a démontré que la musique chez les Gaulois a pu aussi être regardée comme autre chose qu'une production sonore destinée à exciter les guerriers au combat. Et encore faut-il probablement nuancer cette image d'une musique guerrière cliquetante et bruyante transmise par la littérature antique. Il serait erroné de penser que les trompes des Gaulois sonnaient différemment des autres trompes antiques, car c'est un poncif chez les anciens que de décrire la *tuba* comme un instrument particulièrement sonore et tonitrueux [Ennius, Annales, 140 ou Dion Cassius, Hist. romaine, XLVII, 43, 1]. La différence résidait peut-être dans la façon d'en tirer les sons. Quant aux chants et aux danses des guerriers, ils font partie de ces traits de civilisation que les auteurs prêtent indifféremment aux barbares, qu'ils soient Celtes ou Germains [Tacite, Annales, IV, 47, 2 ; sur la musique des Germains : Wille, 1967, p.57]. Aussi peut-on s'interroger à propos de cette démesure qui s'empare du guerrier gaulois et qui se manifeste par des chants, cris, hurlements et danses armées. S'agit-il

uniquement d'un cliché littéraire au même titre que la nudité des guerriers dont C. Goudineau a démontré récemment le caractère douteux ? [Goudineau, 1990, p.266]. Somme toute, le regard des anciens concernant les Gaulois est du même acabit que celui que les voyageurs européens portaient sur les traditions des tribus d'Afrique au XIX^e siècle... Les guerrières, surnommées "les amazones", qui luttaient contre le protectorat français de 1887 à 1894 dans la brousse du Dahomey ressemblaient fort à nos Gaulois. Nues, féroces, elles combattaient à pied en s'avançant vers l'adversaire, gesticulant et vociférant au son des clochettes. Elles coupaient la tête des Blancs qu'elles brandissaient comme des trophées et entonnaient des chants guer-

riers ou de louange [Duval P.-M., 1987, p.55, note 9 ; Almeida-Topor d', 1988, p.20-26].

Prenant acte du processus d'hellénisation des Gaulois, J.-J. Hatt se crut obligé d'écrire que les Gaulois «de tous les barbares (...), étaient sans doute les moins barbares» [Hatt, 1984, p.259]. En réalité, la musique des Gaulois était bien une musique «barbare» «mais au sens, sans connotation négative, que les Grecs et les Romains donnaient à ce terme : celui de différent» [Exp. Venise, [Moscati S.], 1991, p.680].

Christophe Vendries

21 Sept éléments cliquetants en forme de grelots

Bronze ; L. des différents éléments : 19,5, 15, 12,8, 14 et 9,7 ; H. 1 sonnaïlle avec anneau 4,5 ; H. 1 sonnaïlle 3,8 ; L. 1 sonnaïlle 1,5.

Début 2^e Age du Fer (vers 450 av. J.-C.) ; prov. Saint-Jean-de-Belleville (Savoie) ; Chambéry ; Musée savoisien d'art et d'histoire ; inv. 898-77-1 à 5, 10 et 11.

Ces faux grelots, reliés chacun à une chaînette par un anneau de fixation, sont dépourvus de battants. Ils devaient donc cliqueter en s'entrechoquant. Les protohistoriens ont choisi de désigner ces sortes de sonnaïlles par l'appellation inadéquate de «crotales», qui fait référence à une terminologie gréco-romaine et à un idiophone d'un principe différent. Relié à une chaînette ou un anneau, ces idiophones présentent des caractéristiques communes qui en font des éléments de mobilier facilement reconnaissables. Ils adoptent toujours un profil piriforme que J. Prieur qualifie de façon peu convaincante de «tête de serpent». Ils sont toujours exhumés dans des nécropoles avec d'autres objets de parure (bracelets, fibules, ambre, ...), essentiellement dans la zone alpine (Albiez-le-Vieux et Saint-Jean-d'Arves en Savoie, Jausiers dans les Basses Alpes) connue pour être un milieu spécifique. Caractéristiques de l'artisanat local, ces curieux grelots restent un peu énigmatiques, dans la mesure où l'on ignore leur fonction exacte. Lors d'une exposition récente [Exp. Toulouse, 1990, n°36], six grelots identiques de provenance inconnue ont été présentés comme des sonnaïlles de chevaux, d'époque romaine, alors que tout les désigne comme des grelots du second Age du Fer. Les Celtes ont-ils fabriqué des clochettes ? Nous n'en avons aucune preuve matérielle. Des clochettes figurent sur le char ibérique de Mérida (Espagne) du VI^e siècle av. J.-C., mais cette œuvre ne semble pas présenter de caractère celtique.

1981, Prieur, p.40. - 1988, Prieur, p.91. - 1991, Bocquet, p.118 ss. - 1991, Willigens, p.198, 217 ss. Chr.V.

22 Monnaie gauloise avec *carnyx*

Argent ; diam. 1,5 ; 1,86 g ; revers frappé au nom de *DVB/NOREIX* et guerrier debout de face, une longue épée au côté, tenant de la main droite le *carnyx* et l'enseigne au sanglier, de la gauche une tête coupée ; avers frappé au nom de *DVBNOCOV* devant une tête de femme.

Monnaie des Eduens ; I^{er} s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 5038.

Si cette image monétaire est célèbre et souvent utilisée aujourd'hui dans les ouvrages consacrés à la Gaule, c'est parce qu'elle réunit de façon peu commune autour d'un guerrier gaulois à la fois l'épée laténienne, l'enseigne au sanglier, le *carnyx* et qu'elle porte le nom d'un chef Dumnorix, mentionné dans les commentaires de César [*Guerre des Gaules*, V, 6, 7].

Bien que très schématisé, on reconnaît sans difficulté le *carnyx*, son pavillon surmonté d'une crête et les éléments tubulaires du tuyau. Son association avec la tête coupée du guerrier vaincu, l'épée et le sanglier-enseigne, valorise son caractère éminemment militaire.

1954, Behn, pl.83, n°3. - 1962, Colbert de Beaulieu, p.429. - 1987, Ployart, p.23, pl.6.85. 1990, Goudineau, p.93.

Chr.V.

23 Statère gaulois avec *carnyx*

Or ; diam. 1,9 ; 7,22 g ; revers : à gauche, tête d'homme sous le cheval devant un *carnyx* ; avers : à droite, tête.

Monnaie des Lémovices (Limousin), II^e-I^{er} s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 4551.

Ce revers combine de façon très habile l'image du cheval, de la tête humaine et du *carnyx* situé à l'arrière-plan. Cette fois-ci, le graveur a porté son attention sur la réalisation de la gueule de l'animal prêtant son effigie au pavillon de l'instrument. L'oreille, l'œil et même la langue accentuent l'effet monstrueux, dans lequel on se plaît à retrouver le dragon plutôt que le sanglier. Ces détails anatomiques ne sont certainement pas gratuits puisque le vestige de pavillon en tôle de bronze découvert à Deskford (Écosse) réservait un emplacement destiné à recevoir les oreilles et les yeux de l'animal. Nous savons également par le récit de l'inventeur au XIX^e siècle que la mâchoire inférieure pouvait pivoter à l'origine grâce à deux rivets placés à l'arrière et qu'il existait une langue en bois articulée à l'aide de ressorts ! [Piggott, 1959, p.25-26]. Rien de tout cela n'est fantaisiste et il suffit de se référer au célèbre casque de Clumesti surmonté d'un rapace de bronze aux yeux d'émail, et dont les ailes étaient articulées [Duval P.-M., 1977, p.106], pour se convaincre de l'extrême minutie avec laquelle les bronziers celtes traitaient l'art animalier.

1987, Ployart, p.26, pl.7.96.

Chr.V.



Argent ; diam. 2,05 ; 3,76 g ; revers frappé aux noms de *LLIC[INIUS]. CN.DOM[ITIUS]* et *SCAR* avec un chef nu, monté sur un char, à droite, entouré de 3 armes gauloises, la lance, le bouclier et le *carnyx* ; avers : à droite, tête casquée de Rome, *ROMA.M.AVREL.*
Monnaie de Narbonnaise, vers 118 av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. Ailly 4993.

Daté de -118, époque de la fondation de la colonie de Narbonne, ce denier porte le nom des deux fondateurs L. Lic[inius] et Cn. Dom[itius], et fait allusion à la victoire sur les Gaulois de Bituitos. C'est précisément ce chef que Sutherland croit reconnaître ici, représenté nu, selon un schéma-type de l'art hellénistique et romain, et doté des armes gauloises à l'arrière-plan. Il n'est pas certain pour autant que le *carnyx* ait été utilisé sur les chars pendant les combats. Sans doute le graveur s'est-il efforcé de concentrer en une image trois éléments de l'équipement militaire permettant d'identifier le guerrier gaulois au premier coup d'œil.

1974, Crawford, n°282. - 1974, Sutherland, p.64, n°67. - 1985, Kruta, p.77.
1989, Clavel-Lévêque, p.322. - 1991, Desnier, p.608.

Chr.V.



Argent ; diam. 2,1 ; 4,08 g ; revers frappé au nom de *CAESAR* sous un trophée d'armes gauloises avec bouclier oblong, casque et *carnyx* à droite ; avers : à droite, tête de femme portant une couronne de chêne et un diadème.

Denier de C. Iulius Caesar, Rome, 48-47 av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. Ailly 10902.

La reproduction de ce trophée d'armes gauloises est très fidèle à la réalité archéologique. Pour ce qui concerne le *carnyx*, celui-ci est composé de plusieurs corps tubulaires (raccordés par un anneau métallique) et du pavillon traditionnel terminé en gueule de monstre. Toutefois, l'échine de l'animal est juste esquissée et l'embouchure coudée n'est pas reproduite, ce qui semble indiquer qu'elle était mobile. Après une victoire sur un peuple barbare, les Romains avaient coutume de ramasser les armes et les instruments militaires des vaincus. On peut citer le témoignage de Plutarque à propos de la défaite des Cimbres (peuplade germanique) en -101 par Marius. Ses soldats «pillèrent les bagages des Cimbres mais les dépouilles, les étendards et les trompes (*σάλπιγγες*) furent portés au camp de Catulus, ce qu'il alléguait ensuite comme preuve que la victoire était son œuvre» [Marius, XXVII, 6]. Le schéma iconographique *carnyx* / captifs / trophée est très répandu dans le monnayage césarien sous différentes combinaisons [Crawford, 1974, pl.LIII, n°452/3, 452/4]

1974, Crawford, n°452/1. - 1974, Sutherland, n°110. - 1989, Clavel-Lévêque, fig.54, n°1.
1991, Desnier, fig.1.j.

Chr.V.



Argent ; diam. 2 ; 3,90 g ; revers frappé au nom de *ALBINVS BRVTI F* avec deux *carnyces* entrecroisés et deux boucliers (circulaire et ovale) ; avers : à droite, tête casquée de Mars.

Denier de D. Postumius Albinus, Rome, 48 av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. Ailly 11372.

Le motif des *carnyces* entrecroisés est unique dans le répertoire décoratif de l'imagerie monétaire. Après avoir d'abord associé le *carnyx* au thème du trophée, les graveurs finissent par isoler cet attribut militaire, car il devient à lui seul le signe de reconnaissance de la barbarie gauloise. Plus besoin de trophée et de guerriers nus. Par la cohérence du discours monétaire, cette trompe suffit à désigner le Gaulois vaincu. Frappée juste après la fin de la guerre des Gaules, cette série de monnaies datée des années 48-47 av. J.-C. témoigne de l'impact de ces événements récents sur le répertoire monétaire romain.

Ici encore, le graveur a rendu avec minutie et habileté l'aspect monstrueux du pavillon en faisant figurer l'œil exorbité, les oreilles dressées et la gueule grande ouverte de l'animal. L'échine est à peine esquissée et l'embouchure, à nouveau, est absente.

1974, Sutherland, n°143. - 1989, Clavel-Lévêque, fig.53, n°1.

Chr.V.



Argent ; diam. 1,9 ; 3,93 g. ; avers : à droite, tête de femme aux cheveux longs devant un *carnyx* vertical ; revers frappé au nom de *L. HOSTILIVS SASERNA* avec Artémis de face tenant une lance de la main gauche et plaçant sa main droite sur la tête d'un cerf.

Monnaie de L. Hostilius Saserna, 48 av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. Ailly 10274



L'originalité de cette image monétaire réside dans l'association du *carnyx* et de la femme. Ses cheveux longs et défaits suffisent pour l'identifier comme une Gauloise, ou plus précisément, comme la personnification de la Gaule. On retrouve ce même stéréotype sur la cuirasse de la statue d'Auguste de Prima Porta à Rome [fig. 12]. Antithèse de la matrone romaine par son type physique, la femme celte l'est tout autant par son courage à la guerre [Strabon, *Géographie*, III, 4, 17], dont la princesse Boudicca en Bretagne est le paradigme tout désigné. Ainsi s'explique l'association de la femme gauloise avec un attribut guerrier, le *carnyx*. Ce dernier est représenté de façon assez grossière, peut-être en raison du manque d'espace dont disposait le graveur pour placer cet instrument.

1954, Behn, pl.83, n°1. - 1974, Crawford, n°448/3. - 1989, Clavel-Lévêque, fig.53, n°3. 1991, Desnier, fig.2.c.

Chr.V.

28 Monnaie gauloise avec guerrier dansant (?)

Argent ; diam. 1,4 ; 1,63 g. ; avers : homme dansant tenant un torque et une lance (?) ; revers : à droite, cheval la tête tournée vers l'arrière.

Rhénanie (cours moyen du Rhin), I^{er} s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 9393.



Un homme nu (?) bondit tenant d'une main une lance et de l'autre un torque. Face à ce type d'image, la difficulté consiste à savoir si cette scène relève de la course ou de la danse, dans la mesure où l'on ne dispose d'aucun texte pour faciliter son interprétation. Par la nature de ses attributs (lance et torque) que l'on retrouve aux mains d'un guerrier sur une monnaie des Rèmes [Ployart, 1987, p.156, pl.11] et sa position acrobatique, il ne paraît pas incongru d'y reconnaître une danse guerrière.

1977, Scheers, T.II, p.177-78 et 506. - 1987, Ployart, p.39, pl.11, 159.

Chr.V.

29

Statère gaulois avec lyre

Or ; diam. 1,9 ; 7,24 g. ; revers : à droite, lyre couchée sous le cheval avec aurige tenant les rênes ; avers : à droite, tête chevelue surmontée d'une lyre renversée entourée de cordons perlés.

Monnaie des Baiocasses (région de Bayeux), II^e s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 6983.

1987, Ployart, p.14, pl.4, 46.



30

Statère gaulois avec lyre

Electrum ; diam. 1,7 ; 7,20 g. ; revers : lyre dressée sous le cheval dirigé par l'aurige, à droite ; avers : à droite, tête avec mèches de cheveux stylisées.

Monnaie des Eduens (Bourgogne), II^e s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 4843.

1987, Ployart, p.23, pl.6, 80.



31

Statère gaulois avec lyre

Or ; diam. 2 ; 7,47g. ; revers : lyre debout sous le cheval, à droite, dont la cavalière nue brandit une épée de la main gauche et un bouclier de la main droite ; avers : à droite, tête laurée.

Monnaie des Redons (Ille-et-Vilaine), II^e s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 6759.

1987, Duval P.-M., p.60-62. - 1987, Ployart, p.37, pl.11, 148.



Or ; diam. 2 ; 7,75g ; revers : à droite lyre couchée sous les chevaux du bige, dont l'aurige tient les rênes ; avers : à droite, tête cornue (?) avec lyre (?) tatouée sur la joue.

Monnaie des Séquanes (Franche-Comté), II^e s. av. J.-C. ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. AF 5318.

La lyre est un motif assez répandu dans le monnayage gaulois. Elle figure sur le revers et beaucoup plus rarement sur le droit (comme sur le statère des Baiocasses). La lyre est de façon redondante associée au thème du cheval : on la découvre en règle générale couchée ou renversée sous l'échine de cet équidé. Plus ou moins stylisée selon les graveurs, la forme de la lyre est cependant reconnaissable puisque l'on devine le résonateur, les bras, le joug et parfois même l'ébauche de quelques cordes [n° 29 à 32]. A-t-on reproduit dans les ateliers monétaires gaulois un modèle de lyre local ou recopié et déformé, selon un processus bien connu dans l'art monétaire celtique, des lyres gravées sur des monnaies grecques ? La question reste posée.

1987, Ployart, p.41, pl.12, 169.

Chr. V.



Bronze ; L. 34 ; l. min. 2 ; l. max. 8,5.

Fin de la Tène : I^{er} s. av. J.-C. (?) ; prov. Dürnau (au nord du lac de Constance) ; Buchau (R.F.A.) : Federseemuseum.

Trouvé dans une tourbière avec un lot d'objets métalliques comprenant un chenet et de la vaisselle de bronze, dont un morceau de chaudron, cet élément de *carnyx* correspond à la section conique tubulaire dans laquelle s'emboîtaient le pavillon zoomorphe. Réalisé avec deux tôles de bronze martelées et rivetées selon une technique que l'on retrouve chez les Celtes insulaires (la trompe courbe de Ardbrin en Irlande compte 1094 rivets !), ce fragment est doté à sa base d'une bague sertie dans le bronze destinée à recevoir la partie inférieure.

1959, Piggott, p.22, 28, pl.X, fig.a.

Chr.V.



Bronze coulé ; H. 2,7 ; l. 1,9 ; ép. 0,9 ; 3,13 g. ; récent nettoyage de surface.

Début I^{er} s. av. J.-C. ; déc. en 1975 dans la tombe à incinération n°9 de la nécropole de Bouy (Marne) ; Châlons-sur-Marne : Service Régional de l'Archéologie ; inv. INC 9/213.

Ce pendentif provient d'une «nécropole qui compte onze enclos, trente tombes à inhumation de la Tène moyenne et quinze autres à incinération de la Tène finale. La tombe 9 est la plus riche incinération de toute la nécropole. Le mobilier, très abondant, en partie passé au feu, était répandu sur une bonne partie de la fosse. Il comporte onze vases archéologiquement complets, les restes d'une bonne dizaine de fibules dont une de type Nauheim, deux bracelets et des perles en verre très déformés par le feu, un couteau et une «fourchette» en fer, une dizaine de pendentifs représentant une hachette, des animaux, un élément de *carnyx* et trois rouelles en potin et en bronze. Un certain nombre d'éléments en fer semblent provenir d'un coffret. Compte tenu surtout de la présence d'une fibule de Nauheim en bronze associée à des restes de fibules de type La Tène II, on peut dater cette tombe du début du I^{er} siècle av. J.-C.» (précisions communiquées par les inventeurs Daniel et Michel Chossenot). Ce pendentif nous rappelle que dans l'art celtique prédominent les petits objets en métal. Cet élément de parure adopte à l'évidence la forme de la hure de sanglier telle qu'elle figure sur le pavillon des *carnyxes* gaulois. L'animal est présenté la gueule grande ouverte - alors que les bronzes gaulois figurant le sanglier ne le montrent jamais dans cette attitude -, les oreilles dressées et l'échine munie d'une crête figurant les poils hérissés qui caractérisent l'anatomie de ce type de suidé. En revanche, les canines éversées du sanglier ne sont pas reproduites.

Ce document nouveau vient compléter l'iconographie du *carnyx*. Il permet de savoir qu'il était connu des Rèmes et que ce motif était suffisamment populaire pour faire l'objet d'une reproduction fidèle sous la forme d'un bijou. Utilisé vraisemblablement comme amulette, ce pendentif au *carnyx* confirme le rôle apotropaïque dévolu à l'image du sanglier chez les Gaulois.

1977, Frézouls, p.406, fig.18. - 1990, Patroliu, phot. 24.

Chr.V.



Bronze ; L. 118,7 ; corps supérieur endommagé ; embouchure manquante.

Fin de la Tène : 1^{er} s. av. J.-C. (?) ; «Trouvé à Nice» et acquis en 1910 (répertorié comme *Gallisches Horn*) ; Munich (R.F.A.) : Deutsches Museum ; inv. 22545.

En l'absence de tout renseignement sur les circonstances de son invention (ce cor aurait été mis au jour à Nice au début du siècle et acquis par le musée de Munich auprès d'un marchand), nous en sommes réduits à faire de vaines suppositions sur sa datation. Certes, comme l'a montré B. Raftery, sa forme, ses dimensions, son matériau et son montage (4 éléments tubulaires) permettaient de le rattacher à la tradition insulaire des cors du second Age du Fer. Aurait-il été utilisé par les Celtes des Alpes, vaincus par Auguste en -14 et évoqués sur l'inscription du trophée de la Turbie ?

1954, Behn, p.143, pl.81, n°184. - 1968, Megaw, p.350. - 1980, Seifers, p.118. - 1984, Raftery, p.140, fig.74, p.143.

Chr.V

36

Fragment de trompe

Bronze martelé ; L. 30,7 ; diam. max. 5,7 ; diam. min. 2,4 ; feuille de bronze éventrée dans la partie supérieure.

Fin de la Tène : 1^{er} s. av. J.-C. (?) ; anc. coll. Courtot (étiquette «Gergovie 50») ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv. 65404.

Comme pour le cor de Nice [n°35], la datation et le lieu d'origine de cet aérophone sont incertains. C'est là tout le problème posé par les objets ayant transité dans les mains des collectionneurs. Par sa forme et sa technique de fabrication (martelage), il s'apparente à la famille des grandes trompes irlandaises [Raftery, 1984] constituées de plusieurs corps tubulaires. Le présent fragment devait s'emboîter dans sa partie supérieure au corps de pavillon, ainsi que le laisse deviner la bande de patine différente encore visible à son extrémité.

1986/87, Duval A., p.214-215.

Chr.V

37

Moulage de statuette «à la lyre»

Plâtre patiné ; original en pierre (métahornblendite, gisement de Pleuven, Finistère) ; H. 42 ; l. 15 ; ép. 8 ; base brisée.

Original enfoui dans le 2^e quart du II^e s. av. J.-C. dans un fossé qui cernait la fortification [Menez] ; déc. en 1988 sur le site de Saint-Symphorien-en-Paule (Côtes d'Armor) avec céramiques et amphores vinaïres datables du dernier quart du II^e s. av. J.-C. ; original conservé à Saint-Brieuc : Musée d'histoire. Moulage récent conservé à Rennes, D.R.A.C.

On a dit et répété combien, depuis 1988, cette extraordinaire découverte a permis à l'archéologie musicale de faire un formidable bon en avant. Nous n'y reviendrons pas. Par ses caractéristiques intrinsèques (frontalité, exaltation de la tête, position probablement accroupie, présence du torse), cette sculpture apparaît comme typiquement celtique mais l'instrument heptacorde qui l'accompagne ne saurait en revanche être rattaché avec certitude à aucun cordophone antique connu tant il paraît participer à la fois de la lyre (caisse de résonance de forme arrondie qui rappelle la carapace de tortue, bras cintrés vers l'extérieur comme sur la monnaie gauloise [n° 31]) et de la cithare (caisse de résonance et bras constitués par le bâti en bois). On hésite à parler de lyre plutôt que de cithare, mais il faut savoir que ce problème d'identification dépasse largement la querelle de spécialiste. En effet, la lyre est dans l'Antiquité l'instrument des amateurs alors que la *kitbara* - de facture plus complexe - est celui des professionnels. Une chose paraît certaine : ce cordophone est présenté ici de dos comme sur les monnaies grecques et, à la différence des trompes celtiques, il ne porte aucune trace de décor. Les prétendues ouïes qu'a cru reconnaître R. Alvarez [p.135] sur la caisse de l'instrument ne sont qu'un leurre. Par le soin apporté à sa réalisation, le sculpteur prouve que cet instrument de musique est bien la pièce maîtresse de cette statue et qu'à ce titre, il convenait de la mettre en valeur par sa position et son traitement. Le détail le plus controversé réside dans le renflement transversal doublant le joug traversé par les sept cordes. C'est un véritable écueil. R. Alvarez [id.] y voit une approximation de la part du sculpteur qui aurait reproduit deux fois le joug. Pourrait-il s'agir d'un procédé évoquant le capodastre actuel servant à raccourcir la longueur des cordes dont certains musicologues ont suggéré l'existence à propos de cordophones antiques, mais qui n'en reste pas moins aussi incertain que probléma-



tique ? La question fondamentale est en effet de savoir si cet instrument de musique fut reproduit de *visu* ou de mémoire d'après un modèle. La qualité de la réalisation concourt a priori à éliminer la seconde hypothèse.

1989, Le Potier, Arramond et Vendries, p.62. - 1989, Exp. Paris (Le Potier et Arramond), n°163. - 1989-1990, Alvarez, p.136-137. - 1990, Exp. St-Brieuc (Vendries), p.6-8. - 1991, Exp. Venise (Megaw), p.647. - 1992, Exp. St-Brieuc (Menez, Arramond et Le Potier), p.33-35 (Vendries), p. 45-50. - 1993, Exp. Daoulas, phot. p.4, n°13.03. - à paraître, Vendries.

Chr.V.





III

LA ROMANISATION DE LA GAULE ET LES FORMES D'ACCULTURATION MUSICALE

«Les formes culturelles antérieures, architecture, musique, poésie, peinture, etc., se sont effacées devant la nouvelle culture, reconnue comme supérieure».

[Chr. Goudineau, Rome face aux Barbares, Exp. Daoulas, 1993, p.106]

L'indépendance de la Gaule s'achève avec la conquête romaine. La partie méridionale, d'abord soumise entre -125 et -120, devient *Provincia romana*, qualifiée plus tard de «Narbonnaise» en 22 avant notre ère, tandis que la Gaule Chevelue, conquise par César de -58 à -50, est divisée par Auguste en Lyonnaise, Belgique et Aquitaine, auxquelles il faut ajouter les districts alpestres (Alpes Maritimes, Cottiennes, Grées et Pennines). Cette romanisation précoce, mais inégale dans le temps et surtout dans l'espace, contribue à introduire sur le territoire gaulois - du moins dans les chefs-lieux de cités - le *Roman way of life* dont la musique n'est pas l'un des aspects les moins importants.

La documentation devient alors nettement plus abondante. L'iconographie musicale adopte de multiples supports (mosaïque, peinture murale, sculpture, glyptique, céramique...) parmi lesquelles on distingue des œuvres d'importation et réalisations locales.

Les instruments de musique introduits en Gaule romaine y occupent une place qui, on le verra, est loin d'être négligeable. Le nom de presque tous les instruments et celui des instrumentistes nous est connu grâce aux textes littéraires, latins, grecs, ou épigraphiques (inscriptions votives ou funéraires dans leur immense majorité). Les vestiges d'instruments de musique (aérophones, idiophones et même cordophones) sont beaucoup moins rares mais découverts pour la plupart au XIX^e siècle, leur contexte est peu précis et de ce fait leur datation parfois problématique.

Si l'on évoque les vecteurs de diffusion de la culture musicale romaine en Gaule, on songe en premier lieu aux cérémonies sacrées et aux manifestations religieuses autant qu'aux loisirs et aux spectacles. C'est pourtant l'armée romaine qui contribua en priorité à familiariser les habitants de la Gaule avec son instrumentarium venu tout droit d'Italie. Pour autant, notre propos sera d'évoquer les formes d'acculturation musicale selon un plan thématique et non pas strictement chronologique.

ARMÉE ET CULTES TRADITIONNELS : LES AÉROPHONES ROMAINS S'IMPLANTENT EN GAULE

L'armée, par l'abondance des sources disponibles, est pour l'historien de l'Antiquité romaine un terrain privilégié. Ce qui est valable pour l'historien l'est également pour l'archéo-musicologue : monuments funéraires, vestiges de trompes, textes et inscriptions offrent l'occasion de découvrir en détail l'encadrement musical des légions et, dans une moindre mesure, des corps auxiliaires. La « nouvelle histoire militaire » se doit de mettre l'accent sur le rôle de la musique au sein de l'armée et chercher à mesurer son impact sur la « société civile ».

En Gaule, l'armée est concentrée massivement le long du *limes* rhénan où stationnent au I^{er} siècle huit légions et probablement autant de cohortes auxiliaires (au II^e siècle, le nombre de légions descend à quatre). Ainsi, environ 80.000 hommes constituaient donc au départ la « garde du Rhin » destinée à repousser la menace germanique. Ce n'est pas rien et cela laisse des traces matérielles ! Du reste, la documentation reflète exactement le poids écrasant de cette localisation puisqu'elle est exclusivement d'origine rhénane à une exception près, la stèle du *tubicen* de Narbonne [n° 39]. Pourtant, les légions ont sillonné le territoire gaulois au I^{er} siècle, ne serait-ce que pour réprimer les soulèvements de 21 ap. J.-C. et de 68-69 ap. J.-C. A l'occasion de ces révoltes, on fit ériger des camps en diverses parties de la Gaule (Aulnay, Arlaines, Mirebeau) destinés à y abriter les troupes préservant l'ordre intérieur [Exp. Saint-Germain-en-Laye (Beck et Chew), 1991, p.156, carte fig.41]. Les Gaules ne furent donc pas des provinces *inermes* (« sans armée »).

Le mouvement des troupes à travers le territoire d'un camp à un autre ou en direction de la Germanie ou de la Bretagne ont été sans doute autant d'occasions données aux Gaulois d'assister au défilé de la fanfare militaire. En effet, une légion romaine ne se déplace pas sans ses instruments de musique réglementaires. De percussion, point : les armées de l'Antiquité ignorent le tambour. Restent les trompes : celles-ci sont de formes variées. Les plus utilisées sont la trompe droite (*tuba*) [n° 39] et le long cor en forme de G muni d'une barre de renfort appelé *cornu* [n° 18 et n° 41]. On trouvait aussi le *lituus* (trompe droite reconnaissable à son pavillon recourbé) dont on a exhumé un exemplaire complet - embouchure comprise - en Rhénanie [n° 38]. Quant à la *bucina*, il est plus difficile de l'identi-

fier. On cherche en vain son image sur l'iconographie militaire et l'on ne connaît ni sa morphologie exacte (elle épouserait la forme d'une corne), ni son domaine précis d'intervention dans l'armée. Hérité des Etrusques, cet *instrumentarium* est assurément le plus développé de toutes les armées de l'Antiquité. Ajoutons-y l'orgue hydraulique (*hydraulus*) qui fut en certaines occasions utilisé pour l'exercice militaire, mais dont on ne connaît qu'un témoignage concernant la province de Pannonie [C.I.L., III, 10501]. Les soldats des unités auxiliaires marchaient-ils également au son de la musique ? Sur la stèle d'un cavalier de l'aile claudienne découverte à Mogontiacum/Mayence [n° 40] est sculpté un modèle de trompe inédit dans l'empire et dont la forme s'apparente à celle de l'actuelle trompette naturelle [n° 12]. On retrouve un type identique de trompe sur le fragment de stèle de Remagen [fig. 3]. Nous ignorons le terme latin qui servait à la désigner. Introduite probablement par un contingent de dalmates auquel appartenait ce cavalier servant parmi les auxiliaires, cette trompe semble n'avoir connu qu'un usage spécifique, limité à certaines ailes de cavalerie.

Au sein de la légion, les trompettistes (*aeneatores*) étaient très spécialisés ainsi qu'en témoignent les épitaphes gravées sur leur tombeau. A Mayence (Germanie Supérieure) et à Cologne (Germanie Inférieure) deux soldats affichent leur qualité de *bucinator* [C.I.L., XIII, 11862] et de *tubicen* [C.I.L., XIII, 8275]. La stèle de Narbonne mentionne qu'un certain Com[anu[s] (?) était *tubicen* dans la légion XIII Geminae [n° 39]. Nous ne sommes pas en mesure de préciser leur nombre exact : d'après Arrien [Tactique, XIV, 4], on comptait jusqu'à 39 *tubicines* et 36 *cornicines* par légion. Il est certain qu'au sein de la hiérarchie militaire, les trompettistes « jouissaient d'un prestige que n'a pas le sans grade » [Le Bohec, 1989, p.66].

Les textes littéraires et les traités des tacticiens comme Végèce [Epitoma Rei Militari, II, 22] expliquent clairement la finalité des *aeneatores*. Ils servaient à transmettre les ordres et les signaux lors des mouvements de troupes et lors de la vie du camp : sonnerie de réveil, relève de la garde, assaut ou retraite. Cette fonction dévolue aux trompes devient conforme à l'image que l'on a aujourd'hui de la musique militaire. Il ne s'agit plus ici d'effrayer l'ennemi, mais d'aider à l'exercice des activités du soldat. L'importance des « cuivres » (*tubae et cornua*) dans la légion, est interprétée par Quintilien comme le reflet de la supériorité militaire des Romains : « Plus leurs accents sont éclatants, plus la gloire des armes romaines l'emporte à la guerre sur toutes les autres » [Institution Oratoire, I, 10, 14].

Ces mêmes trompes (la *tuba* et le *cornu*) furent employées pour des cérémonies du culte traditionnel romain à l'intérieur même des camps militaires (pour le rite de la purification du camp comme l'attestent les reliefs de la colonne trajane à Rome). Elles furent adoptées sans modification pour célébrer la liturgie des cultes publics. Ce n'est pas l'une des moindres conséquences de la diffusion des religions romaines en Gaule que d'y avoir permis la vulgarisation des instruments de musique inhérents à son rituel.



Fig. 3 : Fragment d'une stèle funéraire militaire avec trompe, déc. à Remagen (Bonn, Rheinisches Landesmuseum)



Fig. 4 : Détail d'un relief avec scène de *suovetaurilia*, prov. de Beaujeu (Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine).

L'étude des cultes publics fournit, en effet, l'occasion de retrouver les aérophones déjà rencontrés dans un contexte militaire. La frise de l'arc de Suse (district des Alpes Cottiennes) montre une procession avec *suovetaurilia* à laquelle prennent part plusieurs *cornicines* et *tubicines* [Espérandieu, n°16]. A Bordeaux, le *cornicen* sculpté sur une stèle [n° 41] a pu fort bien appartenir à une confrérie religieuse comme le supposait C. Julian [1887, p.292], car rien dans son épitaphe n'autorise à dire qu'il était militaire. Plusieurs musées conservent des embouchures de trompettes : Metz [n° 43], Alésia [n° 42], Malain ou le Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. On ne peut dire avec certitude à quelles trompes elles correspondent. Découvertes loin du *limes*, elles appartenaient peut-être à des *tubae sacrae*.

Le rite majeur de la liturgie des cultes publics, le sacrifice, se déroulait traditionnellement, en Italie comme dans les provinces, au son de la double *tibia*. C'est un instrument à vent de perce cylindrique, à double chalumeau, dont chacun est pourvu d'une anche double comme notre haut-

bois... et que les traducteurs s'obstinent, en dépit du bon sens, à rendre par «flûte». Deux vestiges de *tibiae* en os découverts dans un contexte du III^e et de la fin du IV^e siècle ap. J.-C. ont été exhumés à Chalon-sur-Saône [n° 46] et à Portout (Savoie) [n° 45]. On ne peut affirmer toutefois qu'ils ont été utilisés à des fins religieuses. Sur un bloc sculpté provenant de Beaujeu (Rhône), c'est bien un *tibicen* qui officie lors de la célébration d'un *suovetaurilia* [fig. 4] [Veynes, 1959, p.88, 100]. Le joueur de *tibiae* est en effet un acteur essentiel du culte : la musique jouée sur ses instruments à vent permettait, si l'on en croit Pline [*Histoire Naturelle*, XXVIII, 2, 11], d'isoler les participants des bruits extérieurs. C'est encore un *tibicen* qui, seul, orne la face principale d'un petit autel réservé au culte domestique à Saintes (Aquitaine) [n° 44]. Aux inévitables *tibiae* on ajoutait parfois un instrument à cordes telle la *kitbara* figurant sur un moule en terre cuite de La Graufesenque lors d'une scène de libation [n° 47]. Mais cela relève de l'exception, car le rituel liturgique reste fortement marqué par la présence sonore des aérophones.

LA PROPAGATION DES RELIGIONS D'ORIGINE ORIENTALE : DES SONORITÉS NOUVELLES POUR LES OREILLES GAULOISES

C'est aux cultes d'origine orientale que revient le mérite d'avoir introduit en Gaule les instruments de musique les plus exotiques. Comme l'Italie ou l'Espagne, la Gaule s'ouvre largement aux religions dites «orientales», mais c'est incontestablement le culte de Cybèle et celui d'Isis qui obtiennent, avant le triomphe du christianisme, le succès le plus large.

Les historiens des religions considèrent que le culte de Cybèle et d'Attis (divinités phrygiennes d'Asie Mineure) fut probablement implanté en Gaule sous le règne de Claude (41-54), mais la documentation dont on dispose date essentiellement du II^e siècle, période de plein essor du culte sous l'égide d'Antonin le Pieux (138-161).

Dans la religion métrouaque, chaque divinité est dotée d'un attribut musical : à Cybèle, la Grande Mère, le tambour sur cadre (*tympanium*) ; à Attis, son amant mythique, la flûte de Pan (*fistula*) comme le rappelle Macrobe [*Saturnales*, I, 21, 9]. Les prêtres de la déesse phrygienne s'entourent de musiciens dont les instruments figurent sous le portrait de *Magna Mater* sur une plaque sculptée conservée au Musée de Mannheim [n° 48]. On y découvre le tambour sur cadre (*tympanium*), une paire de cymbales (*cymbala*) et une *tibia* phrygienne dont la caractéristique est de posséder un chalumeau se terminant par une corne. Cymbales et *tibiae phrygiae* réapparaissent à maintes reprises dans l'iconographie métrouaque de la Gaule. Tantôt sur un moule en terre-cuite provenant d'Amay (Belgique) [n° 51] ou sur un bas-relief trouvé dans les fouilles de Glanum [n° 49] accompagné de la *syrix* d'Attis. Mais c'est avant tout sur les nombreux autels tauroboliques que nous a fourni la Gaule (pas moins d'une soixantaine !) que l'on découvre la panoplie des divers instruments de musique. Les autels servaient à commémorer le rite du taurobole qui consistait à répandre le sang d'un taureau sur le corps du fidèle. A l'évidence, cette cérémonie se déroulait au son des instruments de musique qui figurent sur la face principale de ces autels. A Die (*Dea Augusta*), on reconnaît les cymbales, le tambour sur cadre et la *tibia* phrygienne sculptés sous la tête d'un taureau et d'un bélier (le sacrifice du bélier - le criobole - était régulièrement associé au taurobole) [Espérandieu, n°313, 315, 320]. A Conjux (Savoie) la face principale de l'autel n'est ornée que du *tympanium* et des cymbales [n° 50]. Une plaque de marbre fragmentaire découverte à Vienne [Will, 1952, n°115 ; Turcan, 1972, pl.XXII] représente un sacrifice métrouaque. Trois personnages dont un prêtre se tournent vers des objets rituels suspendus à un arbre. Ce sont des attributs d'Attis : un *pedum*, un bonnet phrygien et une *tibia* dont on reconnaît parfaitement le dessin de l'anche double. Parmi les ministres du culte, les musiciens occupaient une place de choix et tout particulièrement le joueur de *tibiae*. A Lyon, foyer du culte métrouaque, le nom du *tibicen* Flavius Restitutus est mentionné à trois reprises sur les inscriptions d'autels tauroboliques datés de la fin du II^e siècle. Ce même personnage est à nouveau cité sur une inscription de Valence. C'est là un cas unique qui démontre la renommée de ce musicien. Sur l'autel de Tain (provenant très certainement de Lyon), on peut lire le nom d'un autre *tibicen* Albius

Verinus [Turcan, 1972, p.67]. En tant que culte à mystères, le culte de Cybèle nécessitait donc des rites d'initiation. Pour être admis, l'initié devait prononcer la phrase suivante : «J'ai mangé dans le *tympanium*, j'ai bu dans la cymbale» (*de tympano manducaui, de cymbalo bibi*) [Firmicus Maternus, *Erreur des religions païennes*, XVIII, 1]. Ce rite de purification aurait permis à l'initié d'accéder à la partie la plus sainte du sanctuaire [Boyancé, 1972, p.201]. On s'interroge encore pour savoir si cette formule que l'on retrouve transcrite en grec chez Clément d'Alexandrie [*Protreptique*, II, 15, 3] avait un sens réel ou métaphorique. Quoi qu'il en soit, c'est une véritable cymbale dédiée à Cybèle que l'on trouva à Grozon dans le Jura [n° 52]. Elle porte en effet une inscription votive (*Matri deum*) qui est sans ambiguïté.

Ce serait une erreur de croire que la musique métrouaque était réservée aux seuls initiés et qu'elle ne s'exerçait qu'à l'intérieur des sanctuaires. A l'occasion de fêtes publiques, les Gaulois découvraient alors la véritable nature de cette musique «orientale». Ainsi, à Lectoure (*Lactora*), dans le Gers, on fêtait comme à Rome le jour du sang (*dies sanguinis*) le 24 mars. A cette occasion, les galles s'émasculaient en dansant autour du pin sacré et l'on peut croire que l'on entendait retentir les instruments traditionnellement utilisés. A l'issue de ce rituel, les prêtres devenaient eunuques (*eumuchi*), mais rien n'autorise à penser, comme on l'a dit, qu'ils auraient été alors appréciés pour leur particularité vocale à l'instar des castrats napolitains du siècle des Lumières [Cumont, 1937/1982, p.133] et que l'on recrutait en leur sein des hymnologues [Graillot, 1912, p.255].

C'est également à l'occasion de fêtes et de processions publiques que les habitants de la Gaule ont du découvrir la musique inhérente aux cultes nilotiques. Particulièrement bien implantés en Narbonnaise et dans la vallée du Rhône, le culte d'Isis est étroitement lié à un idiophone typiquement égyptien, le sistre (*sistrum*), ce hochet métallique dépourvu de résonateur qui émettait des tintements à chaque secousse. C'était un attribut de la déesse : sur un médaillon d'appliqué d'Arles, Isis secoue le sistre de la main droite (cette pièce a été récemment volée...) [Turcan, 1986, pl.III, 4]. Le clergé isiaque adopta cet idiophone, comme l'atteste la découverte, dans la tombe d'un prêtre d'Isis à Nîmes, de deux modèles de sistre dont l'un est aujourd'hui conservé au musée du Louvre [n° 54]. On considère traditionnellement, bien que cela reste discuté, que Nemausus en Narbonnaise aurait été une colonie fondée pour des vétérans venus d'Egypte, ce qui expliquerait que les témoignages du culte isiaque y soient aussi nombreux. Le sistre y apparaît encore sculpté sur un autel en marbre dédié à la déesse (I^{er} s. ap. J.-C.) [Espérandieu, n°496] et sur un chapiteau appartenant à un monument isiaque [n° 59], sous une forme trapézoïdale, peu ordinaire. Les sistres découverts à Krefeld (R.F.A.) [n° 57] et dans le *vicus* de Vidy-Lausanne [n° 56] (Suisse), démontrent que des artisans locaux, tout en conservant la forme générale et le principe acoustique de l'instrument, surent faire évoluer la morphologie de cet idiophone.

Ainsi, la musique isiaque en Gaule se réduit à un seul instrument de musique, en l'occurrence un idiophone. Sans doute les sistrés résonnaient-ils pendant les cérémonies du *Navigium Isidis* destinées à célébrer l'ouverture de la navigation dans les ports du littoral méditerranéen et sur le Rhône, axe majeur de la propagation du culte. Agités par les prêtres isiaques au crâne rasé et vêtus de la robe de lin, ils devaient produire un singulier effet sur le public gaulois.

Certains pourront s'étonner de voir le sistré figurer dans l'iconographie de Jupiter Dolichenus - divinité syrienne - alors qu'on s'évertue à insister sur sa connotation égyptienne et isiaque. Pourtant, c'est bien un *sistrum* que tient Junon Dolichena à la place du miroir sur une plaque triangulaire de bronze d'Heddernheim [Schoppa, 1958, pl.92]. C'est là le résultat du syncrétisme entre cette divinité et Isis. L'imagerie culturelle dolichénienne emprunte le sistré isiaque que l'on a retrouvé aussi sur une mosaïque mithriaque à Ostie (Italie). L.-A. Campbell suppose qu'il a pu servir à accompagner les rugissements de l'initié parvenu au grade de lion à l'occasion des rites d'initiation [Campbell, 1968, p.309].

Cependant, les desservants du culte de Mithra, le dieu perse, semblent avoir fait peu de cas de la musique. Des *milbraea* d'Heddernheim, on exhuma des clochettes et peut-être une *tibia* que F. Cumont décrit comme une «flûte» [Cumont, 1899, p.68]. C'est, à notre connaissance, le seul exemple attestant une activité musicale à l'intérieur des sanctuaires mithriaques - et uniquement là - car le culte de Mithra ignore les cérémonies publiques. On aura noté la concomitance des lieux de découverte pour le matériel dolichénien et mithriaque. Le site d'Heddernheim (Nida) sur la frontière du Rhin n'est pas le fait du hasard : Jupiter Dolichenus et Mithra, par leur aspect militaire, connurent un large succès auprès des soldats affectés le long de la frontière germanique.

Du culte de Bacchus, la Gaule livre plusieurs documents figurés qui résument parfaitement la finalité de la musique dionysiaque. Dans le cas présent, cette imagerie bacchique ne présente pas forcément une connotation religieuse. Elle reflète plutôt l'extraordinaire popularité de ces thèmes dans l'iconographie romaine impériale. Sur un bloc de pierre provenant de Vaison [n° 60], deux satyres musiciens font danser un bacchant et une ménade au son de la *syrix* et de la *tibia* phrygienne, instruments dont elle partage la pratique avec le culte de Cybèle. La figure du *libicen* ithyphallique qui servait de poinçon décoratif pour la céramique sigillée de La Graufesenque [n° 61] sort tout droit de cette iconographie. Le couvercle d'un sarcophage dionysiaque du III^e siècle provenant de Saint-Médard d'Eyrans (Gironde) fait défiler le thiasé bacchique au rythme de la musique des *tibiae*, des *fistulae* et du *tympalum* [Baratte, 1985, p.141] tandis que les côtés d'un sarcophage du triomphe de Bacchus daté de la même époque découvert à Saint-Irénée (Lyon) exhibent le portrait de musiciens et de musiciennes bacchiques (*fistulator*, *tympanistria* et *fidicina*) [Bruhl, 1954, fig. 2, 3]. Ces œuvres d'importation montrent que les scènes tirées du cycle bacchique étaient prisées par certains notables gaulois autant, semble-t-il, pour des raisons esthétiques que symboliques (cf. *infra* p. 46). Les satyres et ménades de la célèbre mosaïque dionysiaque de Cologne (Germanie inférieure) [Fremersdorf, 1956, pl.39 ; Parlasca, 1959, pl.66 à 76] sont dotés d'instruments semblables, avec la lyre qui par sa nature (cordophone), son volume sonore (limité) et sa symbolique (apollinienne) fait figure d'anomalie à l'intérieur de l'orchestre bacchique. Les contorsions des ménades et les bondissements des bacchants ne sont pas uniquement un poncif de l'art décoratif romain. Ils rappellent que la musique dionysiaque - comme la musique phrygienne - avait le pouvoir d'inspirer aux fidèles la *mania*, c'est-à-dire le délire mystique. Cela correspond tout à fait, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, à ce que l'ethnomusicologue G. Rouget appelle la «musique de possession» [1977, p.70-72]. Quintilien imagine qu'un *libicen* qui exécuterait une mélodie phrygienne sur ses *tibiae* pendant une

cérémonie d'offrande, serait capable de rendre fou le sacrificateur ! [Institutionum Oratoire, I, 10, 33]. Autant par son rituel que par son *instrumentarium*, le culte de Sabazios, divinité thraco-phrygienne, pouvait s'apparenter à celui de Dionysos. Les mains panthées en bronze qui portent l'effigie de Sabazios accompagnée des symboles de sa dévotion sont un élément traditionnel du mobilier culturel sabaziaque. Plusieurs ont été retrouvées en Gaule et permettent de reconnaître la *tibia* phrygienne parmi la multitude de motifs religieux dispersés sur toute la surface de ces mains [Vermaseren, 1983, n°45]. C'est dire la particularité des musiques véhiculées par les cultes d'origine orientale. Elles présentent incontestablement un fond instrumental commun (où la *tibia* phrygienne et les idiophones prédominent) et une finalité identique clairement affichée : elle contribue à accroître le caractère spectaculaire et exotique du rituel.

Faut-il parler pour autant de «choc culturel» et *a fortiori* de «choc musical» pour les Gaulois ? C'était assurément la découverte d'une musique inédite, inscrite au cœur d'une liturgie sonore et colorée. Le «tintement grêle» (*tenuis tintillus*) des cymbales, les «grondements rauques» (*raucisoni bombi*) de la *tibia* phrygienne, le choc des tambours sur cadre [Catulle, *Élégies* LXIV, 260-264] ne devait pas laisser de marbre les auditeurs gaulois. Le fait que le culte de Cybèle soit installé officiellement à Lyon et à Vienne dut en faciliter l'acclimatation. Du reste, le culte traditionnel romain n'adopta-t-il pas lui aussi la *tibia* phrygienne ? Cet instrument oriental décrit par Catulle comme «barbare» (*barbarus*) fut bel et bien utilisé lors de certaines cérémonies du culte public. Ou le découvre sculpté sur la frise de l'arc de Glanum au milieu d'objets culturels destinés à rappeler une manifestation rituelle de type de *inauguratio* [Rolland, 1977, pl.55, n°1, p.29-31]. Cet emprunt musical trouve peut-être son origine dans l'association du culte de Cybèle et du culte impérial. Il n'était pas rare de voir un prêtre desservir les deux cultes et il est permis de penser qu'il en était de même pour certains *libicines*.

Le christianisme, dont les communautés de fidèles sont connues à Lyon et à Vienne au II^e s. ap. J.-C., se démarque franchement des autres cultes d'origine orientale par son rejet catégorique des instruments de musique, qui étaient l'essence même du rituel païen. Curieuse exception en apparence, l'orgue hydraulique semble avoir trouvé grâce aux yeux des chrétiens puisqu'il figure sur le côté d'un sarcophage d'époque constantinienne (?) à Saint-Maximin (Var). On le trouve parmi la scène de la résurrection de Tabitha par Pierre alors que le texte des *Actes des Apôtres* [IX, 36-42] n'y fait aucunement référence [n° 65].

Si l'on trouve parfois la *syrix* sur quelques sarcophages chrétiens de Gaule [Le Blant, 1886, pl. XXIX.2, XXXIX.2], c'est uniquement en relation avec le thème du Bon Pasteur. Quant à la présence d'Orphée citharède sur un fragment de sarcophage de Lannepax (Gers) [Espérandieu, n°6926], elle ne s'explique que par la volonté de récupération par les chrétiens de ce mythe païen à des fins théologiques [n° 64]. Restent les mélodies vocales dont l'Eglise chrétienne semblait s'accommoder, et au charme desquelles saint Augustin avouait qu'il était parfois difficile de résister... [Confessions, XXXIII, 49]. La tradition attribuée à Hilaire, évêque de Poitiers au IV^e siècle, un répertoire d'hymnes dont on ne sait à quel endroit ni à quelle date ils furent composés. L'épithaphe de l'évêque Claudien de Saint-Romain-en-Gal († 474) rédigée par Sidoine Apollinaire nous rappelle qu'il a «enseigné le chant aux classes bien rangées» [Corbin, 1960, p.142, 164]. En dépit des progrès du christianisme tout au long du IV^e siècle et des mesures prises par les empereurs pour interdire les célébrations du culte païen, les évêques eurent toutefois les plus grandes peines à extirper des mentalités gauloises les relents de paganisme et son cortège de rites musicaux. Ainsi, en plein V^e siècle, Grégoire de Tours constate avec dépit qu'à Augustodunum des processions avec chants et danses en l'honneur de Cybèle perdurent encore [Gloire des confesseurs, 77, 958].

EN PARCOURANT L'ICONOGRAPHIE DES GAULES : MYTHOLOGIE ET CULTURE MUSICALE GRÉCO-ROMAINE

Parmi les fondements de la culture musicale gréco-romaine, les mythes fondateurs de la musique occupent une place de choix et offrent aux peintres, mosaïstes, sculpteurs et céramistes une source d'inspiration intarissable. En Gaule, le discours mythologique pénètre par le truchement des

œuvres d'art mais aussi grâce à l'enseignement scolaire urbain - on songe aux fameuses écoles méniennes à Autun - et à la pantomime [Picard G.-Ch., 1981, p.44-45]. L'iconographie musicale de la Gaule romaine laisse en tout cas entrevoir quelques représentations figurées significatives.



Fig. 5 : Détails d'un autel avec Apollon, Marsyas et son bourreau, prov. du théâtre d'Arles (Arles, Musée Archéologique).

Le plus célèbre des mythes musicaux, le concours musical entre Apollon citharède et le silène Marsyas, joueur de *tibia* est transposé sur les bas-reliefs augustéens de l'autel du théâtre d'Arles [fig. 5]. Il figure également sur les médaillons d'applique en terre cuite fabriqués dans la vallée du Rhône destinés à une diffusion populaire [n° 67]. L'image de l'Apollon citharède est d'ailleurs un thème largement privilégié dans l'art romain et la Gaule n'échappe pas, loin s'en faut, à ce constat. On en trouve un portrait très classique jusque dans le *vicus* de Farnars en Gaule Belgique sur des enduits peints du II^e siècle ap. J.-C. [n° 66]. Pour réaliser cette mégalographie, le peintre a accordé un soin extrême au traitement de l'instrument de musique pour lequel il n'a négligé aucun détail.

C'est dans l'art de la mosaïque que le mythe d'Orphée trouve en Gaule son expression la plus achevée. Les ateliers de mosaïstes de la vallée du Rhône ont exécuté ce thème à plusieurs reprises. Rien qu'à Vienne (Isère), deux exemplaires de mosaïques avec Orphée lyricine sont connus. L'une a disparu tandis que l'autre est actuellement restaurée dans l'atelier de Saint-Romain-en-Gal (Rhône) [Lancha, 1990, fig.46, fig.3]. Nous ajouterons la mosaïque découverte au XIX^e siècle dans une villa romaine à Blanzly-les-Fismes (Aisne) [Stern, 1955, p.68-69, fig.3], car c'est assurément l'une des plus belles mosaïques d'Orphée de tout l'Occident romain. Le dieu thrace, assis, charme les animaux sauvages au son d'une énorme cithare ennéacorde posée sur un support... que le restaurateur a transformé en table recouverte d'une draperie [fig. 6]. Le succès iconographique du mythe d'Orphée musicien semble s'expliquer par le fait qu'on y voyait « le symbole du rayonnement de la civilisation gréco-romaine parmi les barbares » [Stern, 1955, p. 64-65]. Le thème jouit d'une faveur particulière en Afrique romaine, en Italie et en Gaule. Les pouvoirs de la musique sur les animaux sont encore évoqués à travers l'image d'un Eros *tibicen* chevauchant un dauphin qui figure sur une lampe romaine importée d'Afrique et trouvée à Arles [n° 69].



Fig. 6 : Détail de la mosaïque d'Orphée, déc. à Blanzly-les-Fismes (Laon, Maison des associations, dépôt du musée).

Les Muses musiciennes ne sont pas absentes du répertoire mythologique [n° 68] : à Trèves, la mosaïque des Muses du III^e siècle ap. J.-C. donne d'Erato (Muse de la poésie lyrique) et de Terpsichore (Muse de la danse et du chant) une représentation très classique : la première tient la cithare, l'autre la lyre, cordophones dont on n'aperçoit que les montants, puisque le *tesselarius* a choisi de ne faire figurer que le buste des neuf sœurs [Parlasca, 1959, pl.33]. Les Sirènes, ces démons mi-femmes, mi-oiseaux avaient la réputation d'être des musiciennes averties utilisant leur art pour attirer les marins. Elles ont été représentées sur le décor de la céramique de Lezoux [Oswald, 1936, pl.XLI, n°860-862] ou sur le tableau d'une mosaïque de Vienne (fin II^e siècle ap. J.C.) dite de l'ivresse d'Hercule conservée à Lyon [Lancha, 1990, n°44]. On y a figuré leurs instruments de musique (lyre et *tibiae*) auxquels le *tesselarius* a cru bon d'ajouter une *syrix* [fig.7].

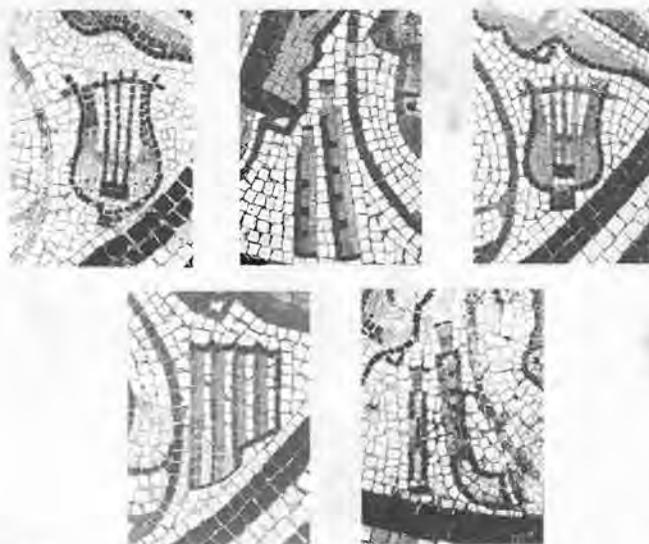


Fig. 7 : Détails d'un panneau de la mosaïque de l'ivresse d'Hercule, déc. à Vienne (Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine).

Il est amusant de constater parfois quelques entorses aux règles iconographiques. Sur un fragment de sigillée de La Graufesenque, le centaure Chiron est doté, non pas d'une lyre comme le veut la tradition, mais de *tibiae* [n° 70]. Sur un poinçon fabriqué dans l'atelier de Saturninus et de Satto à Mittelbronn (Moselle), Pan fait sonner une paire de *tibiae* et non pas une *syrix*, dont il est pourtant l'inventeur [Lutz, 1970, p.150, G]. De même, Marsyas (?) que l'on croit reconnaître aux côtés de Minerve sur le décor d'une grande lagène fabriquée aussi à Condatomagus tient une *syrix* alors que l'on s'attend à trouver les *tibiae* [Balsan et Vernhet, 1971, p.96].

C'est encore de la flûte de Pan que joue Triton sur la mosaïque du Bas-Empire de Saint-Rustice (Haute-Garonne) [n° 71] ; pourtant, les textes mythologiques accordent à ce dieu marin un seul attribut musical : la conque marine... C'est le résultat d'une incompréhension ou tout au moins d'une méconnaissance de la mythologie gréco-romaine par des artistes gaulois travaillant pourtant pour une clientèle romanisée, voire même hellénisée. En effet, c'est à destination de l'élite cultivée et hellénophile sise à Autun - capitale culturelle en Gaule lyonnaise - que s'adresse la mosaïque des poètes grecs dont un fragment représente le portrait d'Anacréon jouant de la lyre [n° 72]. Cette élite urbaine, en adoptant ce décor chargé de références culturelles et mythologiques gréco-romaines marque ainsi sa volonté d'intégrer le mode de vie italique.

Assurément, il n'est pas certain que le sens allégorique véhiculé par certaines scènes comme le mythe d'Orphée ait été perçu même chez les notables gallo-romains. Qui savait que sous l'effet de la philosophie néo-

pythagoricienne, la lyre d'Apollon symbolisait l'élévation spirituelle triomphant de l'élément charnel incarné par la *tibia* de Marsyas ? [Cumont, 1942, p.18]. Il est vrai que la propagation de ces mythes peut répondre tout simplement au besoin de suivre la mode décorative. Certains messages du symbolisme funéraire lié à l'interprétation de scènes musicales semblent avoir toutefois trouvé un écho. Ainsi l'image répétée de la danseuse nue aux cymbales - avatar d'un modèle hellénistique revu et corrigé par les sculpteurs locaux - se répand sur les monuments funéraires du nord-est de la Gaule (Dijon, Corre, Metz, Arlon ou Neumagen sur la frontière rhénane). Sur une stèle de Luxeuil (Haute-Saône) [n° 73], deux danseuses occupent l'espace disponible sur les côtés du monument. Toutes deux ont les mêmes traits que la défunte. L'une fait s'entrechoquer des cymbales, l'autre - le fait est suffisamment rare pour être souligné - fait claquer des crotales. Tiré du cycle dionysiaque, ces scènes semblent traduire symboliquement les délices de la vie éternelle... [Hatt, 1986, 2^e éd., p.397-398].

LES LIEUX DE LA MUSIQUE ET LES SPECTACLES À CARACTÈRE MUSICAL

La romanisation laisse également son empreinte dans le paysage urbain avec l'implantation de bâtiments en dur destinés à accueillir des spectacles musicaux : le théâtre et l'odéon.

On ne répétera jamais assez que «la musique est essentielle au théâtre romain» [Dupont, 1985, p. 88]. Le mur de scène des théâtres porte bien souvent un décor évocateur. A Vaison, un bloc de pierre montre un cortège de musiciens dionysiaques [n° 60] et à Orange, on a recueilli les éléments sculptés d'une frise où figurent des centaures musiciens et des danseuses [Espérandieu, n°250, 253 ; Janon et Kilmer, 1992, fig.18]. Rappelons que l'autel du théâtre d'Arles montre sur une de ses faces le supplice du *libicen* Marsyas, écorché vif pour avoir osé défier Apollon citharède [fig. 5], motif que l'on retrouve sur la frise sculptée du théâtre de Hiéropolis en Phrygie. Paradoxalement, nos sources n'évoquent pas la présence de la *tibia* au théâtre alors qu'elle était l'instrument-roi dans la musique théâtrale. En revanche, l'iconographie des Gaules témoigne de l'introduction de nouveaux

instruments dans le cadre de la pantomime : *syrinx* et *hydraulis*. La première, instrument dionysiaque, se devait de figurer au sein de l'*instrumentarium* utilisé au théâtre. C'est pourquoi, elle est représentée sur un *oscillum* nîmois aux côtés de masques scéniques [n° 74]. L'orgue hydraulique, un des instruments les plus populaires de l'Antiquité romaine, a pu servir à accompagner le jeu des acteurs. Sur un très beau médaillon d'applique rhodanien, un acteur nommé «Parthenopæus» trône sur le *pulpitum* d'un théâtre aux côtés d'un petit *hydraulis* [n° 75]. La lyre et la cithare faisaient également leur apparition sur la scène des théâtres. Les vestiges de chevilles retrouvés à Autun [n° 77 et 78] et à Strasbourg [n° 79 à 81] proviennent de tels instruments.

Les représentations scéniques faisaient la part belle à la danse ne serait-ce que par le contenu même de la pantomime où un seul acteur devait «bouche muette» et les «gestes parlants» [Sidoine Apollinaire, *Carmen* XXIII, 269], jouer et danser à la fois tous les rôles au son de la musique. Le Musée Picasso d'Antibes abrite la stèle funéraire d'un enfant nommé Septentrion, mort à l'âge de 12 ans, dont l'épithète nous dit qu'«il dansa et plut» (*sallavit et placuit*) dans le théâtre d'Antibes [n° 76]. Dans le monde du théâtre, les artistes précoces sont nombreux. En Gaule, le pantomime (*pantomimus*) Hellas de Sainte-Colombe-lès-Vienne est décédé à 14 ans [C.I.L., XII, 1916]. Une inscription conservée à Rome évoque une fillette morte à 12 ans, Phobe Vocontia, qui exerçait la profession d'*emboliaria* (c'est-à-dire actrice jouant lors de l'*imbolium*, pantomime jouée durant les entractes). Cette fillette était originaire de la cité de Voconce en Narbonnaise, comme l'indique son *cognomen* [C.I.L., XII, 10128 ; Prospero Valenti, 1985, p.76]. On connaît aussi à Aix-en-Provence un certain Sextus Julius Felicissimus, *ludio* («acteur», «danseur») qui trouva la mort à 19 ans [C.I.L., XII, 533]. L'entraînement intensif imposé aux pantomimes aurait-il eu raison de la santé fragile de ces enfants ?

Que dansaient-ils sur la scène des théâtres ? Sidoine Apollinaire [*Carmen*, XXIII] rappelle que le spectacle de pantomime met en scène des tableaux mythologiques (le festin de Thyeste ou l'enlèvement d'Europe). Son témoignage nous apprend qu'en Gaule méridionale, on jouait encore ce type de pièce à une époque tardive, puisque l'évêque de Clermont écrit au V^e siècle et que cithariste et *choraula* se produisaient encore sur scène [XXIII, 300]. Il est incontestable que les spectacles les plus en vogue dans les théâtres romains (le mime et la pantomime envahissent les scènes à partir du II^e siècle) contribuent à diffuser dans les provinces occidentales, les modes musicales venues de Rome. Le goût du théâtre se propagea au point d'occuper une place dans la vie privée des patriciens de la Gaule romaine. Une inscription de Vienne signale que le célèbre Valerius Asiaticus, premier sénateur de Narbonnaise à avoir accédé au consulat, possédait sa propre troupe d'acteurs (*scaenici asiaticiani*) dont certains étaient forcément musiciens [C.I.L., XII, 1929].

Nous sommes beaucoup moins bien renseignés sur le contenu des concerts qui se déroulaient dans les odéons, ces édifices caractéristiques de l'Orient romain. L'odéon de Lyon et celui de Vienne bâtis au II^e siècle -



Fig. 8 : Etat actuel et hypothèse de restitution du théâtre d'Autun ; H. du mur de scène 25 à 28 m. (dessin Albéric Olivier, C.N.R.S. Bureau d'architecture antique, Dijon ; d'après M. Pinette et A. Rebouïg, *Autun*, guides archéologiques de la France, [Paris], Imprimerie Nationale, 1986, p.30).



Fig. 9.
Maquette proposant
une restitution du théâtre et
de l'odéon (diam. 73m.) de Lyon
(Lyon, Musée de la Civilisation
Gallo-Romaine).

période faste pour des *odea* dans l'empire - sont les seuls édifices de ce type connus dans l'Occident romain à l'exception de celui de Carthage. Ce fait méritait d'être rappelé car il s'agit là de bâtiments destinés spécialement à la *recitatio* et aux concerts. C'est pourquoi leur capacité d'accueil est réduite (3000 spectateurs environ pour l'*odeum* de Lugdunum, ce qui en fait un des plus grands *odea* du monde romain [Ginouvés, 1972, p.210]) et leur acoustique étudiée avec un soin particulier. Un toit recouvrait ces édifices que Stace désignait sous le terme de *theatrum lectum* («théâtre couvert») [Silves, III, V, 91]. Afin de soutenir une telle couverture, les murs extérieurs du bâtiment devaient être épais : à Lyon, l'épaisseur du mur d'enceinte de l'odéon (6,45 m. !) ne se justifie que par la présence d'un toit. Les fouilles de l'odéon de Vienne ont permis de retrouver un fragment de la dédicace où figure le terme : *ODEVM* [Bruhl, 1960, p. 367, fig. 11] qu'on ne retrouve qu'une seule fois dans l'épigraphie latine pour désigner l'odéon de Carthage [Ginouvés, 1972, p.205]. Les travaux de l'acousticien F. Canac [1967, chap. VI, VII], qui a étudié notamment les théâtres d'Orange et de Vaison-la-Romaine et l'odéon de Lyon, ont permis de faire la lumière sur les qualités acoustiques respectives de ces bâtiments. L'architecture du théâtre est au service de la voix. *Orchestra* dallée, mur et plateau de scène servaient à réfléchir la voix de l'acteur. En revanche, on a pu constater que les odéons, par leur dimension et par certains détails de construction (présence du toit, *pulpitum* plat, ce qui favorise la réverbération) devaient bien se prêter à la musique. Les anciens avaient compris qu'il fallait adapter les édifices au type de spectacle et qu'il était peu avantageux de bâtir une «salle à tout faire». Il est bon de préciser que les fameux «vases acoustiques» (*theatri vasorum*) décrits par Vitruve [De Architectura, V, 5] et évoqués par F. Canac [1967, p.179] n'ont vraisemblablement jamais existé en Gaule quoi qu'en dise P.-M. Duval [1952, p.270]. De ces *echeia* d'airain, qui auraient été disposés sous les gradins, afin que la voix de l'acteur soit «rendue plus forte et plus claire», nous ne possédons aucune trace archéologique dans quelque théâtre que ce soit dans l'Occident romain. Quant à Vitruve, il en fait une description plutôt théorique et reconnaît que ces vases n'existaient pas à Rome, mais en Italie et en Grèce ; aussi, certains architectes considèrent-ils aujourd'hui son propos comme suspect [Degioanni, 1990, p.66-67]. Dans les *odea* resonnaient

les cithares comme l'indique Hésychius [Lexikon, s.v. ὄδελον]. Les œuvres chantées par les citharèdes, comme Nicias, *citharoedus* qui exerça son talent à Vienne précisément [n° 88] y étaient exécutées. Il y a tout lieu de croire que le public aimait entendre, au théâtre comme à l'odéon, des instruments de musique aux sonorités très différentes - mélange goûté des Romains - tels que ceux qui figurent sur la cuve du sarcophage de Iulia Tyrrania à Arles (II^e siècle ap. J.-C.) [n° 83] : flûte de Pan, cithare, luth et orgue hydraulique.

Si, en Gaule, théâtres et odéons sont les lieux par excellence de la musique, il ne faut pas oublier que les spectacles de l'amphithéâtre réclamaient un support musical et utilisaient donc les services d'un orchestre limité constitué d'aérophones, volume sonore oblige. A spectacle violent et sanglant, instruments guerriers, aussi ne sera-t-on pas étonnés de voir apparaître dans l'arène *tubicines* et *cornicines* dont la céramique locale a conservé plusieurs figurations. A Lyon, sur un vase de type Aco, un joueur de *tuba* fait sonner son instrument tandis que s'affrontent une paire de myrmillons [n° 84]. Une sigillée de La Graufesenque met en scène le duo *cornicen/tubicen* lors d'une scène de gladiature [n° 85]. Les fouilles de Strasbourg ont permis la découverte d'un petit bronze remarquable représentant un coq sonnant du *cornu* [n° 86] dont on connaît un équivalent sur une peinture murale de Saarbrücken [Kolling, 1975, p.174-176]. Il symbolise, semble-t-il, la sonnerie qui retentissait lors de la victoire du gladiateur dans l'arène, semblable à la victoire du coq à l'issue d'un combat. A partir du I^{er} siècle, on ajouta aux trompettes l'orgue hydraulique. La fameuse mosaïque de Nennig (Gaule Belgique) [Perrot, 1965, p.106, pl.I] et le petit balsamaire de Reims [n° 87] montrent cet instrument prenant part au *munus gladiatorum*. En revanche, il est fort peu probable qu'une musicienne jouant d'un instrument à cordes ait figuré lors d'un *munus* représenté sur les peintures de la villa du Liégaud à la Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne) [Dumasy, 1991, p.134, pl.VI, 1].

En dépit de la puissance sonore des aérophones précités, on peut s'interroger sur la capacité du public à percevoir les sonorités des trompettes et les mélodies de l'*hydraulus* au milieu du vacarme de l'amphithéâtre. Surtout si l'on a en mémoire les descriptions qu'ont laissé Sénèque [De tranquill., I, 13] et saint Augustin [Confessions, VI, 8, 19-20]. Le premier évoque les «applaudissements et les fracas de l'amphithéâtre», le second parle d'«immense clameur» (*ingens clamor*). L'orchestre jouait pourtant avant le combat, lors des préparatifs et même pendant certaines phases du combat comme semble l'attester la documentation figurée [Ville, 1981, p.408].

Le cirque romain utilisait aussi les services du *tubicen* pour sonner l'arrivée des courses de char, comme le montre une mosaïque de Piazza-Armerina (Sicile, IV^e siècle). A en croire Sidoine Apollinaire, la sonnerie de la *tuba* servait aussi à appeler les concurrents à se ranger sur la ligne de départ [Carmen, XXIII, 340]. Mais on ne possède à ce sujet aucun document pour la Gaule où, il est vrai, les cirques étaient peu répandus (Arles, Vienne, Lyon et Trèves). A Nîmes, une peinture murale avec personnages grotesques provenant de la villa Roma [Sabrié, 1993, n°44] met en scène un *tubicen* remettant la palme décernée au vainqueur... d'une joute amoureuse, car la remise des récompenses lors des concours athlétiques se faisait toujours *ad tubicem*.

LES MUSICIENS PROFESSIONNELS À TRAVERS L'ÉPIGRAPHIE ET LES MONUMENTS FUNÉRAIRES

On voit que la fréquence des spectacles dans cette «civilisation des loisirs», le caractère religieux des jeux et la spécialisation du personnel musical entraînent forcément un développement du professionnalisme. Désormais, les musiciens se regroupent en corporations autant par obligation juridique que par nécessité funéraire (les membres de la corporation assurant à leurs semblables une sépulture). A Nîmes, on peut reconnaître sur un fragment d'inscription le terme *symphonicus* [C.I.L., XII, 3348] qui sert à désigner le musicien professionnel - qu'il soit cithariste ou joueur de *tibia* - «appartenant à une compagnie *συμφωνία*, au sein de laquelle il exécute une musique d'ensemble» [Bélis, 1988, p.249]. On connaît d'ailleurs

à Rome un *collegium symphonicorum* [C.I.L., VI, 4416] créé à l'époque d'Auguste. La seule véritable confrérie connue en Gaule est celle des artistes dionysiaques établie à Nîmes [Lavagne, 1986, p.135 ss.]. Il s'agit d'une filiale du «saint synode dionysiaque» qui existait à l'échelle de l'empire, placée sous le patronage de l'empereur à partir de Trajan. Cette association de *τεχνίται* - c'est-à-dire d'artistes professionnels - regroupait aussi bien des comédiens que des chanteurs et des musiciens, parmi lesquels se trouvaient traditionnellement des *tubicines* et des joueurs de cithare. Il est important de souligner que le synode de Nemausus, connu par des témoignages épigraphiques, est le seul qui soit attesté en Gaule et forme l'une des

quatre associations de *technites* de l'Occident romain (avec celle de Rome, Naples et Pouzzoles). A Nemausus, se déroulaient des concours sacrés (*agones*) à la manière grecque auxquels participaient des troupes venues d'Italie comme le synode de Naples. P. Gros croit pouvoir placer le déroulement de ces concours sur le site «de la Fontaine» au cœur même de l'Augusteum [Gros, 1991, p.40]. A leur tour, les artistes nîmois se rendaient aux concours grecs d'Italie. Une inscription - aujourd'hui perdue - mentionne un *XOPAYΔHC* nîmois : le *choraulès* (joueur d'*aulos* ou de *tibia* qui accompagne un chœur) avait participé aux *Capitolia* de Rome [Ghiron-Bistagne, 1992, p.229-230.]. C'est dire la renommée de ces musiciens dionysiaques !

Par la lecture des inscriptions qui accompagnent les monuments funéraires, nous avons la possibilité de découvrir la spécialité musicale de certains professionnels. A Vienne, on connaît l'existence d'un citharède nommé Nicias [n° 88]. Il faut savoir que la citharédie était considérée dans l'Antiquité gréco-romaine comme la discipline la plus difficile (il fallait combiner le chant avec l'accompagnement instrumental) et donc la plus admirée et la mieux rémunérée lors des concours.

Parfois, l'interprétation des inscriptions pose quelque problème. Ainsi, que désigne au juste le terme *MVSICARIVS* inscrit sur le monument funéraire de L. Avidius Secundus à Nîmes [n° 89] : un fabricant d'instruments de musique ou un musicien professionnel ? De même, les spécialistes débattent encore autour de l'épithète du charpentier Q. Candidus Benignus à Arles [C.I.L., XIII, 722]. Cet homme, qui savait «régler le débit des eaux», était-il aussi fabricant d'orgues hydrauliques ? [P.-M. Duval, 1952, p.289 ; Lerat, 1977, n°156 ; Gros, 1991, p.175] ou plutôt comme le croit J. Perrot, «un architecte qui s'occupait d'adduction d'eau» [1965, p.100]. L'absence du terme *hydraulus* en rend l'interprétation délicate, car le terme *organum* sert à la fois à désigner l'orgue hydraulique, un instrument de musique ou un quelconque instrument.

Nous avons la chance extraordinaire de posséder plusieurs stèles de musiciens professionnels pour les Gaules car, comme en Italie, on prit l'habitude d'immortaliser des scènes de métiers dans l'architecture funéraire [Reddé, 1978, p.47]. Sachons savourer ce plaisir rare de contempler l'image de musiciens représentés en pied avec leur instrument fétiche. En revanche, ces stèles sont en grande majorité mutilées ou anépigraphes. Il est alors plus difficile d'identifier la spécialité musicale et le domaine d'intervention des musiciens. A Autun, un trompettiste [n° 80] et un joueur de *tibia* (?) et d'orgue pneumatique (?) [n° 81] sont traités avec cette naïveté et cette gaucherie propre à l'art provincial gallo-romain. Ont-ils été employés au théâtre d'Autun ou à l'occasion des jeux de l'amphithéâtre ? La même question se pose à propos de la stèle d'un trompettiste (?) de Reims - aujourd'hui détruite - [Espérandieu, n°3712 ; fig. 10] ou celle d'un *cornicen* dijonnais [Deys, 1976, n°94]. Il est frappant de constater que les *tibicines* ou les

trompettistes, civils comme militaires, ne sont jamais immortalisés sur leur stèle en train de souffler dans leur instrument. Peut-être faut-il en trouver l'explication dans le mythe d'Athéna. La déesse jeta les *tibiae* en constatant à quel point le jeu de cet instrument déformait la face [Plutarque, *Alcibiade*, II, 5]. C'est pourquoi Néron aurait préféré apprendre le jeu de la cornemuse plutôt que celui de la *tibia* «de manière à éviter les reproches que l'on fit à Minerve» [Dion Chrysostome, LXXI, 9]. Représenter les joueurs de *tibiae* ou les *aenatores* faisant sonner leur aérophone reviendrait à donner au défunt un visage disgracieux, une image peu valorisante aux yeux des vivants.

L'épigraphie permet aussi d'entrevoir le statut juridique de certains musiciens professionnels. Le *citharoeus* Nicias de Vienne était l'esclave d'une certaine Iulia [n° 88] et le mot *puer* inscrit sur la stèle de Septentrion [n° 76], l'enfant danseur d'Antipolis, semble indiquer qu'il était lui aussi de condition servile. Quant aux *tibicines* officiant dans le culte de Cybèle, H. Graillot y voit des affranchis [1912, p.259]. C'est fort possible dans la mesure où les *liberti* étaient bien implantés dans le culte traditionnel et dans les cultes d'origine orientale. Ces trop rares informations confirment en tout cas ce que nous savons des musiciens à Rome où professions intellectuelles et artistiques sont monopolisées par les esclaves et les affranchis. Ceux-ci étaient bien souvent d'origine grecque comme semble l'indiquer leurs noms masculins (Nicias, Septentrion, Hellas) ou féminins (Phoebé) mais cela peut aussi n'être que le reflet d'une mode onomastique.

Qu'en était-il des femmes ? A Rome, le professionnalisme musical féminin rime bien souvent avec prostitution. Des sépultures de femmes fouillées le long de la frontière germanique ont livré les débris de disques métalliques appartenant à des sistris-tiges ou des tambours sur cadre [n° 20]. Peut-être faut-il y voir la sépulture des danseuses orientales exerçant le métier de courtisane auprès des soldats du Rhin ? Il est vrai en tout cas que dans le culte dionysiaque, la fonction de *lympanistria* et de *cymbalistria* était tenue par des femmes dont on retrouve l'image obsédante sur les monuments funéraires du nord-est de la Gaule. Les joueuses de crotales sont plus rares dans l'iconographie. Deux danseuses crotalistes figurent toutefois sur la mosaïque dite du marché au grain à Trèves (IV^e s.) [Parlasca, 1959,



Fig. 10 : Stèle funéraire de *tubicen* (?), déc. à Reims (autrefois Reims, Musée Habert ; détruite durant la première guerre mondiale ; d'ap. Espérandieu, n° 3712).



Fig. 11 : Stèle funéraire avec un *hydraulus*, prov. locale (Saulieu, Musée F. Pompon).

pl.54]. A Arles, le cas de Iulia Tyrrania paraît exceptionnel [n° 83]. Voilà une femme qui choisit de faire figurer sur son sarcophage pas moins de quatre instruments de musique pour encadrer son épithèse. D'un côté, une cithare et un luth (*pandura*). De l'autre, un *hydraulus* et une *syrinx* disposés près d'un pin et d'un bélier (?). La présence de ces attributs la désigne-t-elle, comme on l'a toujours dit, comme une musicienne attachée au culte de Cybèle ? Ceci est discutable d'autant que la présence de cordophones à l'autre extrémité du sarcophage témoigne d'une autre activité musicale. Il est certain en tout cas que le sarcophage de Iulia Tyrrania est loin d'avoir livré tous ses secrets et mériterait à lui seul une étude exhaustive.

Il n'est pas rare de rencontrer des femmes organistes dans l'Antiquité. Sur une stèle de Saulieu [fig. 11], ignorée même des spécialistes, deux femmes se tiennent auprès d'un homme derrière un important orgue

hydraulique [Nerzic, 1989, phot. p.209]. Gageons qu'il s'agit de musiciennes semblables à ces organistes figurant sur la mosaïque de Mariamin en Syrie avec orgue pneumatique [Duchesne-Guillemain et Zaqqouq, 1970] ou sur celle de Zliten en Tripolitaine avec orgue hydraulique [Perrot, 1965, pl.II].

Tous ces professionnels de la musique ont-ils fait des émules parmi les amateurs ? On ne sait rien de la pratique musicale des dilettantes en Gaule romaine mais on retrouve certains instruments sur les tableaux de la vie quotidienne. Ainsi sur la mosaïque des saisons de Saint-Romain-en-Gal [Lancha, 1981, p.217 ; id. 1990, n°50 ; Gros, 1991, phot. p.162], la *tibia* sert à rythmer les mouvements des fondeurs de raisin, usage typiquement méditerranéen. Ailleurs, on la trouve dans les mains d'un enfant à l'occasion d'une curieuse scène de repas (?) ou de jeu rituel (?) sur le registre inférieur d'une stèle d'Arlon conservée à Metz [Coulon, 1990, T.2, p.225].

RÉFLEXIONS SUR LE PAYSAGE MUSICAL DE LA GAULE ROMAINE

C'est à l'évidence une somme considérable d'informations que nous livre, à défaut de textes littéraires spécifiques, la documentation archéologique recueillie sur le territoire de la Gaule. Tous les types d'instruments de musique utilisés par les Romains y sont représentés, à quelques exceptions près. Seuls manquent à l'appel les instruments les plus rares : les instruments à cordes de la famille des cithares sur caisse (comme l'actuelle *zither* bavaroise), le *scabellum* (instrument de percussion placé sous le pied du *tibicen*) [Fleischhauer, 1964, pl.40], cette curieuse *tibia* utilisée comme un basson que l'on trouve sur les sarcophages romains [Fleischhauer, 1964, pl.41, 43] et la cornemuse (*tibia uricularis* ?) dont l'identification sur quelques documents reste toujours sujette à caution. Même la harpe et la flûte traversière dont les représentations sont rarissimes à l'échelle de l'empire, nous sont connues. La première apparaît dans les bras d'une femme sur un fragment de sigillée [Behn, 1954, pl.56] tandis que la flûte traversière figure sur le décor d'une céramique de Gruissan estampillée à l'aide d'une intaille [Guiraud, 1988, fig.26.c]. Pour le reste, tous les instruments y sont, des *cymbala* au *lituus* en passant par le luth et l'orgue pneumatique, quand ce ne sont pas des instruments carrément originaux comme cet ancêtre du trombone sculpté sur une stèle de Germanie [n° 40]. Au sein de cette iconographie, l'orgue hydraulique se taille une part de choix qui semble traduire le succès rencontré par cet instrument original et complexe dans les Gaules. Suétone raconte que Néron projetait à la fin de son règne une expédition pour les Gaules afin de mater l'insurrection de Vindex. Sa seule priorité aurait été alors de préparer des chariots «pour transporter ses orgues de théâtre» (*scaenica organa*) [Néron, XLIV]. Les événements ne lui en laissèrent pas l'occasion mais cela n'empêcha pas cet instrument de connaître en Gaule un franc succès, au théâtre comme à l'amphithéâtre. Au-delà de cette large diffusion de l'*hydraulus* dans l'iconographie de la Gaule, il faut mettre l'accent sur l'unicité de certains documents. Trois exemples suffiront. Le sarcophage arlésien de Iulia Tyrrania [n° 83] est le seul dans la sculpture romaine à montrer le luth romain (*pandura*) présenté de profil... ce qui n'est pas sans intérêt pour le chercheur qui étudie l'organologie d'un tel instrument. Le coq *cornicen* de Strasbourg [n° 86]

n'est pas moins insolite et reste sans équivalent - en dehors de la fresque de Mechern - dans l'empire romain. Quant à la stèle de Nicias [n° 88], elle offre le seul témoignage épigraphique mentionnant un *citbaroedus* dans tout l'Occident romain, hormis l'Italie.

Par la richesse et la variété de l'iconographie et du matériel archéologique musical, la Gaule romaine apparaît comme un espace tout à fait représentatif de la civilisation musicale des Romains. A l'heure actuelle, nous sommes en mesure de dire que la Narbonnaise, les trois Gaules et leur prolongement rhénan, la Germanie Inférieure et Supérieure, sont les provinces d'Occident, mis à part l'Afrique proconsulaire, pour lesquelles on possède le plus de documents musicaux. Certes, il faut se rendre à l'évidence : la *Gallia Narbonensis* et plus précisément les chefs-lieux des *civitates* de la vallée du Rhône offrent - et de loin - la documentation la plus fournie, qu'elle soit figurée ou épigraphique. Vienne et surtout Nîmes sortent du lot. Cette dernière avec ses *symphoniaci*, ses artistes dionysiaques et ses concours musicaux fait figure de véritable capitale musicale. Partie la plus anciennement, la plus profondément romanisée et urbanisée, habitée par la présence de colons, de vétérans, de *negotiatores* italiens, de nombreux grecs et orientaux, la Narbonnaise en tant qu'«espace privilégié de la romanisation», selon la formule de G.Barruol, était naturellement destinée à connaître une vie musicale conforme au goût romain. Au regard de notre documentation, on pourrait presque se laisser gagner par les paroles de Pliny l'Ancien dont on ne sait s'il gouverna ou visita simplement la Narbonnaise vers 70, lorsqu'il écrivait qu'elle était «plus vraiment Italie que province» [*Histoire naturelle*, III, 31]. Mais *a contrario*, l'exemple de Lyon, la capitale des Gaules ou d'Autun en *Gallia Lugdunensis*, démontre qu'au-delà de la *Provincia*, les sources ayant trait à la musique sont loin d'être négligeables et que la vie musicale a pu, aussi, y être vivace.

Christophe Vendries

Bronze moulé ; L. 73,8 ; diam. embouchure 1,1.

Époque romaine ; déc. dans le lit du Rhin au camp de la Saalburg (près de Düsseldorf) ; Bonn (R.F.A.) : Rheinisches Landesmuseum ; inv. D 1090.

Les musées archéologiques d'Allemagne ont la chance de conserver deux vestiges complets de *litui*, d'aspect et de dimensions comparables. L'un fut découvert dans la rivière du Main près de Russelheim (Berlin : Staatliche Museen - Charlottenburg), [Exp. Daoulas, 1993, n°34.10] ; l'autre dans le Rhin, ce qui explique leur état de conservation exceptionnel. A la différence des *litui* étrusques dont on possède également plusieurs vestiges, ces exemplaires sont plus courts, coniques, pourvus de deux œillets de suspension et dotés d'un pavillon recourbé. On a même retrouvé en Pologne, donc en dehors des limites de l'empire romain, un vestige complet de *lituus* romain, non loin de la mer Baltique [Malinowski, 1989, p.66]. Le *lituus* est parfois confondu avec le *cornyx* gaulois, alors qu'il est moins long et surtout joué à horizontale. Son embouchure est intégrée dans le corps de l'instrument. De plus, certains musicologues - dont C. Sachs - ont supposé un échange mutuel d'influences sans que rien n'ait pu être prouvé en ce domaine.

En 1968, à titre d'expérimentation musicale, un trompettiste réussit à faire sonner le *lituus* de la Saalburg. Cette expérience ne présente qu'un intérêt limité dans la mesure où l'on ignore si les *aeneatores* romains tiraient parti, à l'instar des instrumentistes actuels, de tout l'*ambitus* offert par l'instrument.

1954, Behn, p.137. - 1971, Klar, p.303-310. - 1981, Klar, p.314.

Chr.V.

39

Stèle funéraire de *tubicen*

Marbre blanc ; H. 95 ; l. 35 ; ép. 6 ; inscription en partie mutilée, conservée sur 7 lignes, les 2 premières étant difficilement restituables : *O T V M N / A V R / COM[...] N V / TVB.LE.XIII / AN XXX S / XIII .E. / SC.ET.PAE : [...] Vortumnus [?] Com[anu]s [?]/ [?] / tub[ic]en le(gionis) XIII [Geminae] / an(norum) XXX, S[up]p[er]endiorum] / XIII [...] (... Vortumnus Comanus (?), *tubicen* de la légion XIII Geminae, âgé de 30 ans, 13 ans de service ...).*

Probablement I^{er} ou II^e s. ap. J.-C. ; prov. Narbonne (démolition du pont Sainte-Catherine) ; Narbonne : anciennement au Musée de l'Hôtel de Ville ; (localisation actuelle inconnue) ; sans n° inv.

Narbonne, capitale de la province de Narbonnaise, fut un vivier pour le recrutement des soldats de l'armée romaine. Ici, un certain Comanus a servi comme joueur de *tuba* dans la XIII^e légion Gemina, cantonnée en Germanie Supérieure puis en Pannonie et en Germanie inférieure au I^{er} siècle. Elle repartit pour la Pannonie sous Vespasien, enfin, stationna en Dacie au II^e siècle à partir de Trajan. Sur sa stèle funéraire - monument introduit en Gaule au I^{er} siècle à partir de la Narbonnaise - le défunt a tenu à rappeler son rang en faisant inscrire la mention de *tub[ic]en* que l'on trouve traditionnellement sous cette forme abrégée. Comme bien des musiciens militaires, Comanus prit soin de faire figurer son aérophone éponyme. Pour des raisons de coût, la *tuba* n'est pas sculptée, mais gravée sous l'inscription, et de façon plutôt maladroite. L'usage de la gravure se retrouve sur d'autres épitaphes d'artisans découvertes à Narbonne (cuisinier ou coiffeur).

Espérandieu, n° 835 ; *C.I.L.*, XII, 5963. - 1895, *Revue épigraphique*, II, p.147. - 1981, Gayraud, p.463-66.

Chr.V.

40

Moulage de la stèle funéraire du cavalier auxiliaire Andes

Plâtre patiné ; original en pierre calcaire ; H. 132 ; l. 58 ; ép. 21 ; inscription développée sur 5 lignes en belles lettres régulières : *ANDES SEX(TI) F(ILIVS) / CIVIS RAETI(NIO) EQ[UI]TES ALA(E) / CLAVD(IANAE) AN(NORVM) XXX / STIP(ENDIORVM) V(H)IC(S) S(ITVS) E(ST) H(ERES) F(ACI)ENDVM C(VRA)VI(T)* (Andes, fils de Sextus, citoyen de Raetinium, Dalmatie), cavalier de l'aile claudienne, âgé de 30 ans, (ayant effectué) 5 années de service, il repose ici, son héritier a pris soin de faire (son monument).

Original : 2^e moitié I^{er} s. ap. J.-C. ; déc. en 1804 à Zahlbach près de Mayence ; conservé à Mayence (R.F.A.) ; Mittelrheinisches Landesmuseum ; inv. S.608. Moulage ancien : Saint-Germain-en-Laye ; Musée des Antiquités Nationales ; inv. 24427

Le monument funéraire de ce cavalier dalmate est bien daté puisque nous savons que l'aile claudienne stationna en Germanie Supérieure jusqu'en 74 ap. J.-C. La scène sculptée en bas-relief est extrêmement banale dans l'art funéraire militaire : il s'agit du cavalier cabrant son cheval auquel on a toutefois ajouté en Germanie Supérieure



le valet d'armes et le barbare vaincu [Hatt, 1986, 2^e éd., p.144]. Cette stèle présente cependant un intérêt particulier car elle permet d'aborder la question de l'encadrement musical des troupes auxiliaires. Une trompe est sculptée sur le côté droit de l'inscription sans que l'on connaisse ni sa forme, ni son nom. Cet aérophone inédit - qualifié sans raison de *bucina* par F. Behn ou M. Klar - adopte curieusement la morphologie de notre trompette naturelle [n°12]. On retrouve à nouveau cet instrument sur un fragment de stèle provenant de Remagen, conservé au Rheinisches Landesmuseum de Bonn [fig.3], où M.-P. Speidel voit à tort l'image d'un *cornu* [p.151, 155], car il s'agit incontestablement ici d'un instrument semblable à celui qui décore la stèle du cavalier Andes. M. Klar, reprenant l'avis de G. Wille, propose d'y voir un modèle de trompette de cavalerie, dont la forme et les dimensions étaient adaptées au jeu monté. Elle fut sans doute importée par les unités dalmates dont faisait partie ce cavalier, car les troupes auxiliaires avaient la possibilité de garder leur armement «national».

C.I.L., XIII, 7023. - Espérandieu, n°5854. - 1930, Kinsky, p.20, n°3. - 1954, Behn, pl.78, n°178. 1971, Klar, p.315. - 1976, Speidel, p.153. - 1981, Klar, p.315.

Chr.V

41

Stèle funéraire du *cornicen* Gaius Sulpicius Nertus

- Calcaire ; H. 76 ; l. 48 ; ép. 18 ; mains et visage du musicien, embouchure du cor et hampe transversale mutilés ; 1^{re} ligne de l'inscription partiellement effacée ; inscription développée sur 4 lignes en belles lettres régulières : *G(AIVS) SVLP(ICIVS) NERT(VS) [?] / AN(NORVM) XXXV / IVL(IA) TAURINA CON(IVX) / P(ONENDVM) C(VRAVIT)* (Gaius Sulpicius Nertius [?], âgé de 45 ans, Julia Taurina sa femme, l'a fait faire (ce tombeau)).

II^e s. ap. J.-C. [Braemer] ; déc. en 1853 dans les fondations d'une maison de la rue Sainte-Catherine à Bordeaux ; Bordeaux : Musée d'Aquitaine ; inv. 60.1.182.

Comme sur une stèle de Dijon [Espérandieu, n°3645], un joueur de *cornu* est représenté en pied, vêtu du manteau indigène. Il s'agit donc bien d'un Gaulois ainsi que l'atteste son *cognomen* Nertus. Ce n'est pas la stèle d'un militaire car - comme le dit C. Jullian - «son épitaphe ne donne pas ses années de service». Ce joueur de cor peut avoir servi lors des cérémonies du culte traditionnel, lors des funérailles ou en tant que «*cornicen* d'amphithéâtre municipal» [Juvénal, *Satires*, III, 34-36].

Contrairement à ce que croit F. Braemer [p.90], ce musicien n'était probablement pas figuré en train de jouer de son instrument. Si la mutilation du visage du défunt et de l'embouchure de l'instrument peut laisser planer un doute, la posture du personnage, en revanche, et la comparaison avec les autres stèles de sonneurs connues dans l'empire romain, amène à penser que le musicien tenait simplement son instrument. Son *cornu* présente un développement moins important que celui de la stèle de Dijon et, comme de coutume, il est muni d'une barre de renfort transversale destinée à le stabiliser.

C.I.L. XIII, 860 ; Espérandieu, n°1107. - 1887, Jullian, p.291-292. - 1959, Braemer, p.123, n°72.

Chr.V



42

Embouchure

Bronze coulé et martelé ; L. tot. 5,4 ; diam. embouchure 1,8 ; diam. grain 0,25 ; L. queue 2,2 ; diam. queue 0,6 ; partie inférieure du tube légèrement tronquée.

Epoque romaine ; déc. entre 1906 et 1958 lors des fouilles d'Alésia ; anc. coll. Pernet ; Alise-Sainte-Reine : Musée Alésia ; sans n° inv.



43

Embouchure

Bronze coulé ; L. tot. 17,1 ; diam. embouchure 2,4 ; diam. grain 0,4 ; L. queue 16 ; diam. queue 1,4. Epoque romaine ; déc. en 1895 au Hérapel (Moselle) ; Metz : Musée archéologique ; inv. 4316.

Sur les «cuivres» antiques (ce terme n'est employé ici que par convention, car en réalité les trompes et les cors antiques sont fabriqués en bronze ou en laiton), les embouchures étaient en règle générale - exception faite du *lituus* - amovibles. On en connaît plusieurs exemplaires découverts lors des fouilles du *limes*, en Allemagne comme en Ecosse, ou exhumés en contexte civil comme à Alésia. En Gaule, les fouilles du site de Glanum ou de Malain (Côte-d'Or) en ont livré également un modèle. La variété des formes d'embouchure illustre la diversité des trompes et des cors employés à l'époque impériale. La difficulté consiste à attribuer à chaque embouchure l'instrument qui lui correspond. L'embouchure de Metz retrouvée au Hérapel est longue et présente un bassin curviligne tout comme celle d'Alésia. De la forme du bassin dépendent en partie le timbre et le volume sonore. Toutefois, l'exemplaire du musée de Metz présente une cuvette beaucoup plus évasée ainsi qu'un grain au diamètre plus large, ce qui facilite l'émission de sons graves.



Comment expliquer la présence d'une embouchure de «cuivre» sur un site gallo-romain comme Alésia ? Peut-être le propriétaire pratiquait-il le jeu de la *tuba*, à l'instar du consul L. Norbanus Flaccus [Dion Cassius, LVII, 18, 3 et ss.] ou de l'empereur Elagabal [*Histoire Auguste, Elagabal*, XXXII, 8] ? A moins qu'il aimât entendre la musique des *cornicines* résonner dans sa demeure comme le riche affranchi Trimalcion [Pétrone, *Satiricon* 53 et 78] ?

42 - 1907, Huber, pl.XV, n°297.

Chr.V.



44 Autel domestique avec un *tibicen*

Calcaire coquillier ; H. 30 ; l. 17 ; ép. 14 ; relief très érodé.

Epoque romaine ; prov. Saintes ; Saintes : Musée archéologique ; inv. 49.500.

Les dimensions de cet autel le désignent comme un monument cultuel utilisé dans le cadre domestique. Seule la face principale est décorée et, en dépit de la forte érosion, on distingue encore très bien la silhouette d'un joueur de *tibia*. Si l'on en juge par l'attitude du *tibicen* - représenté jambes écartées, le torse incliné vers l'arrière - le sculpteur a vraisemblablement puisé son sujet dans le répertoire iconographique dionysiaque, car sur les monuments du culte traditionnel [voir la frise de Beaujeu, fig. 4], le *tibicen* est toujours figuré immobile, figé dans une position conforme à la *gravitas* que requiert une telle cérémonie. Les deux tuyaux de la *tibia* sont ici des tuyaux droits et de même longueur, dites *tibiae pares*.

Espérandieu, n°1332.

Chr.V.

45 Fragment de *tibia*

Os ; L. 16,1 ; diam. 1,39 ; brisée au niveau du 4^e trou.

Vers 400 ap. J.C. ? ; déc. dans une couche d'abandon de l'atelier de potier à Portout (Savoie) (phase III) avec des monnaies de Constance II (337-361) à Honorius (393-423) ; Chambéry : Musée savoisien d'art et d'histoire ; inv. 983.24.4



Désignée comme une «flûte», cette section de tuyau d'instrument à vent percée de trois trous circulaires présente une perce cylindrique qui permet de l'identifier selon toute vraisemblance comme étant une *tibia*. On ignore quel était son usage, dans cet atelier de potiers mais elle témoigne de la pérennité de la *tibia* tout au long de l'antiquité et même jusqu'au début du Ve siècle ap. J.-C. Sidoine Apollinaire fait état de son utilisation dans les théâtres encore à cette époque et signale que le père du Narbonnais Consentius aimait à en jouer [*Carmen*, XXIII, 120-121, 300-302].

Chr.V.

46 Fragment de *tibia*

Os ; L. 21,3 ; diam. des trous 0,5 ; ép. paroi du tuyau 0,2.

Fin II^e - début III^e siècle ap. J.C. ; déc. en 1986 dans les fouilles au lieu dit "Petit-Creusot", dans les alluvions de la Saône à l'emplacement du lit fossile de la rivière ; Chalons-sur-Saône : Service municipal d'archéologie ; inv. LPC 86-51.



Au fil des fouilles archéologiques, le nombre de vestiges authentiques de *tibiae* retrouvées dans tout l'empire romain ne fait que s'accroître. La plupart sont des *tibiae* en os (en latin, le terme *tibia* désigne à la fois l'os antérieur de la jambe et l'instrument à vent dont l'origine est variable : os de cerf ou d'âne [Poplin, 1993, à paraître]). La qualité de la perce, la finesse des parois ainsi que le diamètre des trous désignent ce vestige comme étant une *tibia*. Par ses dimensions, la forme évasée de l'extrémité de l'os, le nombre de trous (5 entiers plus un à demi-conservé), cette *tibia* reproduit tout à fait l'allure des *tibiae* en os de vautour découvertes à Mook (Germanie Inférieure) sur la Meuse, près de Nimègue [Rimmer, 1975, p.179 ss., pl. LIII] datées du milieu du I^{er} siècle ap. J.-C. Cependant celle de Chalons-sur-Saône possède un trou de pouce. On pense que les *tibiae* fabriquées avec un matériau dur (os mais aussi le bronze ou tout autre métal précieux) seraient des instruments de professionnels, tandis que les amateurs auraient joué sur des *tibiae* en roseau [Bélis, 1988a, p.112].

Chr.V.

47 Moule de médaillon d'applique avec scène de libation

Terre cuite ; diam. 10,7 ; ép. 5 ; cassé en plusieurs morceaux, recollés.

40-70 ap. J.C. ; prov. atelier de potier, La Graufesenque (Aveyron) ; Millau : Musée ; inv. G.71.A.66.2.c

Le musée de Millau conserve plusieurs moules de médaillons, parfois intacts. Celui-ci qui a pu servir à mouler un médaillon d'assiette ou de plat présente une scène de libation. Deux personnages debout encadrent l'autel encore fumant : d'un côté, une Victoire ailée ; de l'autre, Apollon citharède, reconnaissable à sa longue chevelure, son ample tunique et son instrument à cordes placé sous son bras. L'instrument, qui semble être une grande *cithara*, a été simplifié - bras et résonateur adoptent la forme d'un U - mais sa forme générale est bien respectée. La façon de tenir la cithare enveloppée par le bras gauche, bloquée contre le torse de façon à libérer la main droite, est la position de jeu traditionnelle du citharède romain. Le motif de l'Apollon citharède est fréquent, avec quelques variantes, sur d'autres céramiques de la Graufesenque (gourdes, lagènes).

1972, Labrousse, p.476 (phot. du moulage tiré d'ap. le moule). - 1974, *Les potiers gaulois*, p.111. Chr.V.



48 Relief avec Cybèle

Grès blanc ; H. 106 ; l. 102 ; ép. 9 ; brisé et restauré anciennement.

Epoque romaine ; prov. Neuß, près de Düsseldorf ; Mannheim (R.F.A.) : Museum für Archäologie und Völkerkunde im Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Archäologische Sammlungen ; inv. Haug 4.

Voilà un document qui reproduit l'une des rares effigies de la déesse Cybèle en Gaule. Provenant probablement de Neuß (Novaesium), cette plaque de pierre, qu'H. Graillot considérait comme «suspecte», représente la Grande Mère «couronnée de tours» selon l'expression de Sénèque [*Agamemnon*, 688]. Coiffée également d'un aigle, elle tient de la main droite un bouquet d'épis et de l'autre un lionceau. Sous son buste sont disposés les instruments de musique de son culte, remarquablement sculptés. Outre le *tympanum* - dont il manque un morceau (restauré) - on reconnaît les *cymbala* montrés l'une sur sa face concave, l'autre sur sa face convexe, et les *tibiae phrygiae* dont chacun des deux tuyaux est équipé d'anche double et d'un bulbe. L'un est droit alors que le second est muni à son extrémité d'une corne (*cornu*), destiné à produire un son rauque en raison du passage d'une section cylindrique et d'une section conique [Bélis, 1986, p.22 ss.]

Espérandieu (Germanie), n°3. - 1912, Graillot, p.469. - 1992, Turcan, pl.III.b.

Chr.V.



49 Relief avec Attis mourant

Marbre blanc ; H. 24,5 ; l. 34,5 ; ép. 4.

Epoque romaine ; déc. en 1937 dans la maison dite «d'Attis» lors des fouilles de Glanum à Saint-Rémy-de-Provence ; Saint-Rémy-de-Provence : Hôtel de Sade (dépôt archéologique) ; inv. 1186.

Dans la «maison d'Attis» à Glanum se retrouvaient les dendrophores - les bûcherons coupeurs de pins - qui ont probablement commandé à un sculpteur local cette image en marbre du dieu mourant, assez proche d'un bas-relief découvert à Ostie. Attis y est représenté émasculé, agonisant au pied d'un pin auquel sont accrochés les attributs musicaux inhérents au phrygianisme : la *tibia* phrygienne (un tuyau droit, un autre terminé par une corne) et les cymbales. A l'autre extrémité, près d'un cyprès, est suspendue une flûte de Pan polycalame composée de cinq roseaux. Il est curieux de constater combien le culte d'Attis est étroitement lié aux roseaux qui rappellent soit l'exposition d'Attis enfant au bord du fleuve Sangarios, soit son aventure avec la nymphe [Turcan, 1989, 1992, p.50]. C'est peut-être la raison pour laquelle on associa Attis dans l'imagerie culturelle, à la *syrix*, instrument originellement en roseau.

Espérandieu, n° 7851. 1991, Turcan, p.13, n°292. - 1992, Turcan, pl.V.

Chr.V.



50 Autel taurobolique

Marbre ; H. 115 ; l. 60 ; ép. 38 ; à gauche : torches croisées en sautoir ; à droite : aiguière et patère.

Entre 160 et 240 ap. J.C. (?) [Turcan] ; déc. dans le coffrage en bois de l'autel chrétien avec deux autres pierres romaines dans la chapelle de Conjux (Savoie) ; prov. probablement de Belley (Ain) où l'on a retrouvé deux dédicaces à Cybèle ou d'Aix-les-Bains [Turcan] ; Conjux : chapelle Saint-Crépin.

Cet autel métraoque présente plusieurs points d'intérêt. De provenance inconnue, il trône aujourd'hui dans une église paroissiale et illustre le phénomène de récupération des matériaux romains dans les églises chrétiennes pendant le Moyen Age. Il est également atypique par sa fonction car, s'il présente bien l'aspect et les dimensions d'un autel, il n'en possède pas le trou d'évidement ni les rigoles d'écoulement dans sa partie sommitale. A-t-il servi de piédestal [Turcan, 1972] pour une statue de Cybèle ? Ou faut-il plutôt considérer qu'il est inachevé ?



Seule la face antérieure de l'autel présente un décor à caractère musical avec la présence d'un *tympanum* disposé entre deux pommes de pin qui rappellent l'arbre cher à Attis, tandis qu'une paire de cymbales reliées par un lien orne la partie inférieure. Le diamètre du *tympanum* (29,5 cm) ne paraît en aucune façon avoir été exagéré car de grands tambours sur cadre apparaissent dans la peinture pompéienne [Guillaud, 1990, n°47 et 64].

L'absence des *tibiae phrygiae* peut a priori surprendre car elles figurent sur tous les autels tauroboliques de Die [Espérandieu, n°313, 315, 320 ; Vermaseren, 1986, n°359 à 364] ou sur celui de Metz [Espérandieu, n°4303]. Le sculpteur a également omis de représenter la *syrix* qui figure pourtant sur le célèbre autel taurobolique de Périgueux [Espérandieu, n°1267 ; Vermaseren, 1986, n°420]. Cette sélection est évidemment volontaire. Afin de ne pas surcharger la face principale de l'autel et de procéder à une disposition harmonieuse, le sculpteur a choisi de ne retenir que les deux instruments de percussion métrouaques que l'on retrouve, seuls, sur la stèle funéraire d'un archigalle pessinontien en Asie Mineure de la fin II^e ou du début III^e siècle [Lambrechts et Bogaert, 1969, phot. pl.XXI]. La datation de cet autel correspond à celle des autels tauroboliques de Lyon, Die, Valence, Metz ou Périgueux, c'est-à-dire de la deuxième moitié du II^e siècle.

Espérandieu, n°8783. - 1972, Turcan, p.98-99 et 129, pl.XXIX. - 1981, Turcan, p.60. 1986, Vermaseren, n°381.

Chr.V

51 Moule de médaillon d'applique avec panoplie métrouaque



Terre cuite ; diam. vertical 8,25 ; diam. horizontal 6,4 ; brisé transversalement en deux morceaux recollés.

II^e s. ap. J.-C. (?) ; déc. en 1978 sous le chœur de la collégiale d'Amay (province de Liège) ; Amay (B) : Musée communal d'archéologie et d'art religieux ; sans n° inv.

Ce petit moule circulaire servait à fabriquer des médaillons d'applique du type de ceux qui circulaient dans la vallée du Rhône [n°75]. En dépit d'un format réduit, le céramiste réussit à reproduire avec précision six motifs iconographiques empruntés au phrygianisme. Autour du pin - au pied duquel Attis s'émascula - sont disposés le bonnet phrygien du dieu, un objet énigmatique interprété comme un flambeau (?) et les instruments de musique : une *syrix* polycalame, une paire de cymbales présentée sur leur deux faces comme sur la plaque de Neuß [n°48] et la *tibia* phrygienne dont on distingue jusqu'à la silhouette de l'anche, du bulbe et des mécanismes placés sur les tuyaux.

1981, Renard, Deroux et Thirion, p.667-789. - 1986, Vermaseren, n°484. - 1992, Tassignon, p.45. Chr.V.

52 Cymbale avec inscription métrouaque



Bronze ; diam. 15,1 ; H. des lettres gravées 1,1 à 0,6 ; anneau de suspension manquant ; inscription développée sur 1 ligne le long de la bordure : *MATRI DEVM CAMELLIVS TVTOR EX VOTO* (Camillius Tutor en a fait vœu à la Mère des dieux).

2^e moitié II^e s. ap. J.-C. ; déc. près de l'église Notre-Dame, avec de la céramique sigillée et des plaques de marbre, à Grozon (Jura) ; Paris : Bibliothèque Nationale, Cabinet des médailles ; inv. 2298.

Cette cymbale peut être rattachée avec certitude au culte de Cybèle grâce à l'inscription gravée sur son rebord (dont les mots sont séparés par une feuille de lierre). Cybèle est en effet communément désignée par l'épithète «Mère des dieux» ou «Grande Mère», voire «Mère Idéenne». Le dépôt de cymbales en tant qu'ex-voto est attesté par la littérature. Il suffit de parcourir les épigrammes de l'*Anthologie Palatine* [VI, 234] pour constater que les cymbales, tout autant que le tambour sur cadre, étaient consacrées à la déesse Cybèle. On connaît par ailleurs d'autres cymbales antiques portant une inscription : celles - du IV^e siècle av. J.-C. (?) - du British Museum de Londres portent chacune une inscription rédigée en grec sur le rebord, au même emplacement [Wegner, 1963, ill.33].

Les cymbales antiques offrent toujours la même taille et la même forme - petites, épaisses et fort bombées - ce qui leur vaut le qualificatif donné par Catulle [*Élégies*, LXIV,263] de «bronze arrondi» (*aes teres*). Aujourd'hui, l'orchestre symphonique utilise des cymbales minces et plates mais a recours parfois aux cymbales dites «antiques», dont les dimensions et la concavité rappellent les modèles romains.

C.I.L., XIII, 5358. - 1986, Vermaseren, n°409.

Chr.V.

Cymbale avec inscription

Bronze ; diam. 13 ; ép. 5 ; anneau de suspension manquant ; inscription développée sur 1 ligne le long de la bordure : *DEA(E) CLVTQIDA(E) LATVSSIO* (A la déesse Clutioda, Latussio).

Epoque romaine ; prov. Laizy (Saône et Loire), 1888 ; Autun : Musée Rolin ; inv. 154.a.

Cette cymbalette, dont on ignore le contexte d'invention, présente un aspect tout à fait conforme à celui des cymbales antiques connues par ailleurs : une coupelle ourlée d'un replat. C'est l'inscription gravée sur la bordure qui en fait l'intérêt. La dédicace se réfère, non pas comme on pouvait s'y attendre à Cybèle ou à une autre divinité orientale, mais à une déesse locale. Cette divinité indigène reçoit en guise d'ex-voto une cymbale : le cas est unique. Aurait-on emprunté cet idiophone à l'orchestre mérovinge afin de sonoriser les cérémonies de ce culte gaulois, ou a-t-on voulu imiter, par contamination, les dépôts votifs en usage dans la religion de Cybèle dont on sait que le culte resta vivace à Autun jusqu'au haut Moyen Âge ? Comme à Grozon [n°52], le dévôt semble offrir à la déesse une seule cymbale.

C.I.L., XIII, 2802. - 1987, Exp. Autun, p.313, n°634. - 1989, Hatt, p.263 (l'auteur confond cymbales et crotales).

Chr.V.



Sistre à tringles

Bronze ; H. 20,4 ; l. tringle 11,7.

I^{er} s. av. J.-C. (?) [Ziegler] ; déc. au XIX^e s. dans le tombeau d'un «prêtre isiaque près du chemin de fer» à Nîmes ; Paris : Musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes ; inv. E.22262.

Ce sistre fut déposé, avec un autre exemplaire dont on a perdu la trace, dans une urne cinéraire en pierre contenant aussi des vases, trois lacrymatoires et des ornements en bronze doré (deux épis et un croissant de lune) qu'E. Guimet interpréta comme les attributs décoratifs du costume sacerdotal d'un prêtre isiaque. Ce sistre appartient à la catégorie des sistres arqués en bronze dotés de trois tringles mobiles étagées. Il tinte sous l'effet de la secousse imprimée par la main tenant le manche. L'arceau est coiffé d'une chatte couchée allaitant ses petits qui évoque la déesse Bastet, tandis que le manche, de forme galbée, est orné d'un bouton à la base. N. Genaille a fort justement noté que cette forme caractérise les sistres trouvés hors d'Égypte.

D.A., s.v. *sistrum*, fig. 6473, note 5. - 1900, Guimet, p.85, fig.11. - 1975, Genaille, p.235. 1979, Ziegler, p.61. - 1986, Turcan, p.465.

Chr.V.



Fragment de sistre à tringles

Bronze coulé ; H. 9 ; H. de l'arc 7,2 ; l. 2,5.

Epoque romaine ; déc. en 1927 le long d'une voie antique (chemin des carrières) à environ 200 m. du site de Glanum à Saint-Rémy-de-Provence ; Saint-Rémy-de-Provence : Hôtel de Sade (dépôt archéologique) ; inv. 6896.

La découverte de cet objet le long d'une voie «où se trouvaient épars des tessons d'urnes communes» a permis à H. Rolland d'émettre l'hypothèse d'une sépulture à incinération. Ce fragment de sistre - un arceau muni de tringles - s'apparente au modèle découvert à Nîmes [n° 54], mais il est plus petit et porte quatre tringles comme sur la plupart des modèles exhumés à Pompéi. La maladresse avec laquelle a été représentée la chatte (?), couchée au sommet de l'arceau, semble indiquer une fabrication locale ou trahit une méconnaissance du motif originel de la part du bronzier. D'autres sistres connus en Gaule, comme à Arras [Podvin, 1988, p.184] ou dans une collection privée [Hanoune, 1991, p.67-68], viennent grossir le lot des *Isiaca* recensés sur notre territoire.

1948/1949, Rolland, pl.LV. - 1958, Eydoux, fig.31. - 1984, Oggiano-Bitar, n°349.

Chr.V.



Sistre à tringles et à anneaux

Bronze coulé ; H. 21 ; un anneau manque probablement sur la 3^e tringle.

Bas-Empire (?) ; déc. en 1937 dans le *vicus* de Vidy-Lausanne ; Lausanne (C.H.) : Musée romain de Vidy.

La découverte d'un sistre isiaque sur le site du port antique de Lausanne au bord du lac Léman n'est pas en soi une chose surprenante, car Isis était considérée comme la patronne des marins dans l'Antiquité romaine.

De dimensions identiques à l'exemplaire de Nîmes [n°54], le sistre de *Lousanna* en reproduit la forme générale, mais une observation plus approfondie permet d'en



démontrer le caractère original. Si l'arceau est toujours traversé de trois tringles, celles-ci sont désormais horizontales sur toute leur longueur et terminées par une demi-sphère. Les tiges ne tintent plus à vide comme il était d'usage. Elles sont garnies de deux anneaux qui viennent frapper le montant de l'arceau à chaque secousse. Ce n'est plus une chatte qui repose au sommet du cadre mais une simple pointe qui marque l'emplacement traditionnel. Enfin, l'arceau n'est plus en forme de fer à cheval, mais entièrement ovale. Toutes ces caractéristiques nous font supposer que ce sistrum fut peut-être fabriqué à une époque tardive, car ce modèle est fort semblable à celui que l'on retrouve à la main d'un prêtre isiaque sur la copie du calendrier de 354 [Stern, 1953, pl.XVII, fig.2 : mois de novembre].

1957, Fellmann, fig.32. - 1992, Fellmann, fig.258.

Chr.V.

57

Sistrum à cymbalettes

Cymbalettes en bronze ; poignée et cadre en fer ; H. 22,3.

III^e s. ap. J.-C. ; déc. dans la tombe 3709 à Krefeld-Gellep (Gedulba) sur la rive gauche du Rhin ; Krefeld (R.F.A.) ; Museum Burg Linn ; inv. 3709/1.

Découvert à nouveau dans une sépulture, ce *sistrum* se rattache au groupe des sistrums arqués pourvus de petites cymbales. Deux paires de cymbalettes s'entrecroquent le long de chaque tringle qui, à la différence des sistrums les plus courants, ne dépassent pas ici la limite du cadre métallique. C'est encore une variante locale des modèles de sistrums italiens, eux-mêmes inspirés des sistrums de l'Égypte romaine.

Découvert dans une tombe avec de la céramique, ce sistrum appartenait sans doute à un dévot d'Isis dont le sistrum était l'attribut. Ainsi, chez Sénèque [*De vita beate*, 26, 8], «l'individu secouant le sistrum» désigne forcément l'adepte du culte isiaque.

1986, Pirling, p.74. - 1989, Pirling, p.157.

Chr.V.



58

Relief avec sistrum à tringles

Marbre ; H. 14 ; L. 24,5 ; ép. 17 ; relief fragmentaire.

III^e s. ap. J.-C. (?) [Turcan] ; prov. inconnue (probablement locale) ; Lyon : Musée de la civilisation gallo-romaine ; inv. Comarmond 36.

Ce très beau fragment de marbre décorait peut-être le monument funéraire d'un prêtre ou d'une prêtresse isiaque de Lyon (?), car bien des tombeaux de membres du clergé d'Isis à Rome affichent sur leur face principale le motif du sistrum [Turcan, 1989/1992, pl.XI, fig.b]. Ici, l'idiophone, placé à droite d'une guirlande de laurier accrochée à des torches, est sculpté avec finesse. Muni de trois tringles et d'un bouton à la base du manche galbé, ce *sistrum* s'apparente tout à fait au modèle découvert à Nîmes [n°54].

1972, Turcan, p.476, fig.10, pl.VII.

Chr.V.



59

Fragment de chapiteau avec sistrum à naos

Calcaire (carrière des Lens près de Nîmes) ; H. 14,5 ; l. 8,5 ; ép. 12.

Époque romaine ; prov. inconnue (probablement locale) ; Nîmes : Musée archéologique ; sans n° inv.

Ce fragment de chapiteau, dont on suppose qu'il a pu appartenir à un monument isiaque de Nîmes, présente un intérêt tout à fait exceptionnel qui n'a pas échappé à V. Lassalle. Celui-ci a signalé la forme inhabituelle du sistrum sculpté dont on ne conserve plus que la partie supérieure. Ce *sistrum* à arceau trapézoïdal a de quoi étonner, car cette forme est celle du sistrum dit à *naos* qui «semble n'avoir jamais quitté la terre égyptienne» [Ziegler, 1979, p.38]. Ce type, dont les exemplaires retrouvés en Égypte sont en faïence, est connu de l'époque pharaonique jusqu'à l'époque romaine. Il est ordinairement composé d'un manche cylindrique supportant une double tête d'Hathor que surmonte un petit édicule (d'où son nom de *naos*). Le document figuré nîmois laisse supposer que ce sistrum a pu exceptionnellement être utilisé en dehors d'Égypte, d'où il aurait été rapporté, peut-être par un membre de la colonie égyptienne résidant à Nîmes. A moins que le sculpteur n'ait voulu, tout simplement, reproduire une forme vue en Égypte, peut-être sur les colonnes de certains temples qui reproduisent là-bas la morphologie du sistrum à *naos*.

1968, Lassalle, p.257-259.

Chr.V.



Calcaire ; H. 51 ; l. 120 ; ép. 21 ; 3 angles mutilés ; jambe droite du silène et bras gauche du *tibicen* mutilés ; quelques éclats.

Époque romaine ; prov. Vaison-la-Romaine (Vaucluse) ; acquis en 1835 ; Avignon : Musée Calvet ; inv. G.191.

Sur un bloc rectangulaire, le sculpteur a disposé quatre personnages d'un thiasse bacchique, regroupés par paires. Sur le côté gauche, un satyre danse au son des *tibiae phrygiae*, tandis qu'à droite un *fistulator* déclenche la frénésie d'une ménade. Ce genre de décor bacchique, conventionnel depuis l'époque hellénistique, a été certainement exécuté par un artiste local si l'on en juge par le traitement des figures, de la ménade notamment. Ce bloc de pierre, rarement cité, n'est pourtant pas dénué d'intérêt. Il a servi à décorer le théâtre de Vaison où, comme à Orange [Janon et Kilmer, 1992, p.149-162], des scènes dionysiaques avaient été commandées à un atelier de sculpture. L'artiste a bien reproduit les instruments de musique : le tuyau de la *tibia* phrygienne possédant une corne à son extrémité est bien le tuyau gauche. Quant à la *syrix*, le musicien tient les tuyaux graves (les plus longs) par la main gauche, ce qui est contraire à l'usage actuel. Faut-il y voir une erreur du sculpteur ou le reflet d'une technique de jeu ?

Espérandieu, n°279.

Chr.V.



Terre cuite ; H. 4,5 ; l. 3,9 ; ép. 5,6

II^e s. ap. J.C. (surmoulage d'un motif connu au milieu du I^{er} s.) ; prov. dépôt de potiers, La Graufesenque (Aveyron) ; Millau : Musée ; inv. G.89.J.71.1.

Le satyre nu, *tibicen* et ithyphallique est un des motifs les plus répandus dans le répertoire décoratif de la céramique sigillée. Ce démon de la nature, appelé aussi silène, est reconnaissable à son membre viril en érection, aux dimensions impressionnantes. Le poinçon, de facture grossière, le montre nu, tourné à droite, une draperie flottante sur l'épaule droite. Il joue de la *tibia* double et s'intègre donc dans l'orchestre dionysiaque. La découverte de poinçons (*sigilla*) est plutôt rare, ce qui confère à ce document un caractère particulier. A la Graufesenque comme à Lezoux, le motif du *tibicen* ithyphallique est intégré dans le répertoire décoratif des scènes érotiques.

Chr.V.



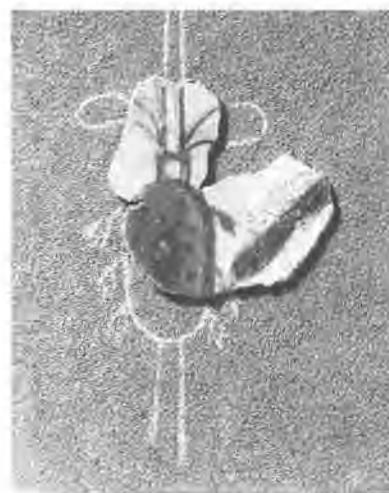
Terre cuite moulée ; L. 9,5 ; diam. 7,4 ; ép. 3.

I^{er} s. ap. J.-C. ; prov. locale ; Lyon : Musée de la civilisation gallo-romaine ; inv. Comarmond 381.

Pas plus que la lampe à huile du Musée des Antiquités Nationales avec Eros *tibicen* [n°69], celle-ci n'est gallo-romaine. Cette lampe à bec arrondi orné de volutes est à nouveau une production des ateliers de l'Afrique romaine [Deneauve, 1969, n°456]. Le phallus démesuré du personnage pourrait faire songer aux satyres qui, avec les bacchantes abondent dans l'imagerie des lampes africaines. Il n'en est rien. En réalité, c'est vers l'Égypte qu'il faut se tourner pour trouver, semble-t-il, l'origine du personnage phallique associé à la cithare dans l'art de la figurine gréco-romaine en terre cuite [Dunand, 1990, p.271-272]. Le musicien cale sa *cithara* avec son bras gauche et attaque les cordes de la main droite avec un plectre. Sa tête est plutôt déconcertante, car elle semble être l'effigie d'un singe, analogue à celui qui assis sur un rocher, joue du luth sur une mosaïque tunisienne conservée au Musée du Louvre [Baratte, 1978, n°42] et dont on a pensé qu'il était une parodie d'Orphée.

1855-1857, Comarmond, n°381.

Chr.V.



Enduit peint ; H. 24 ; l. 19 ; panneau lacunaire restauré par M. et R. Sabrié.

Fin I^{er} s. ap. J.-C. ; déc. dans la maison IV, Clos de la Lombarde à Narbonne ; Narbonne : Groupe de recherche archéologique du Narbonnais ; sans n° inv.

Le *tympanum* (tambour sur cadre) en tant qu'attribut dionysiaque figure régulièrement dans la mosaïque et la peinture murale romaine. Un *tympanum* identique suspendu par une attache figure sur une peinture de la villa de Quillamet (Aude) de la fin du I^{er} siècle ap. J.-C. [Exp. Paris (Sabrié), 1933]. Il est vrai que ce motif décoratif est très répandu dans le IV^e style et que cet instrument de musique est facile à

repérer dans l'iconographie. Une incertitude plane toutefois sur l'interprétation des éléments extérieurs fixés sur le cadre du *tympanum*. S'agit-il de grelots ? [M. et R. Sabrié], d'éléments percutants ou simplement décoratifs ? On retrouve la même disposition sur le *tympanum* d'un silène sur une mosaïque de La Chebba (Tunisie) [Fradier, 1976/1989, p.82]. Parfois, les liens attachés au cadre présentent une disposition ourlée (peinture murale de Pompéi) [Guillaud, 1990, n°47] ou rectangulaire (mosaïque de Sousse) [Fradier, 1976/1989, p.155]. Toutefois, il existe des *tympana* qui ne présentent aucune trace de tels appendices [n° 50]. Cet instrument de percussion est toujours tenu verticalement, une main placée sous le cadre pour le soutenir et étouffer éventuellement le son, l'autre, ouverte, frappant la membrane.

1993, Exp. Paris (Sabrié), n°26.

Chr.V



64 Fragment de sarcophage chrétien avec Orphée citharède

Marbre blanc ; H. 58 ; l. 47 ; ép. 12 ; surface du relief légèrement usée ; revers : grande croix patée gravée ; morceau retaillé.

IV^e s. ap. J.-C. ; déc. près de la voie antique à Cacarens (commune de Lannepax, Gers) ; localisation actuelle inconnue (anc. conservé dans une coll. particulière à Cacarens).

Orphée musicien charmant les animaux est un sujet unique en Gaule dans la sculpture chrétienne, mais qui a été mis en scène sur d'autres sarcophages chrétiens à Ostie ou à Thessalonique. Le sujet, si populaire dans le paganisme, se prêtait de façon idéale à une transposition allégorique avec l'image du Christ ; Orphée charmant les animaux sauvages par le pouvoir de sa musique devient le Christ appelant les fidèles. Comparé aux cartons des mosaïstes païens, le tableau est resté le même. Entouré d'animaux, le chanteur thrace est coiffé du bonnet phrygien (*pileus*) ; vêtu d'une tunique, il joue d'un instrument à cordes que l'on peine ici à identifier en raison de l'absence du résonateur.

Espérandieu, n°6926. - D.A.C.L. [1936], p.2746, fig.9241.

Chr.V

65 Face latérale d'un sarcophage avec *hydraulus*

Marbre blanc ; H. 78 ; l. 100.

Epoque constantinienne ; prov. Saint-Maximin (Var) (?) ; Saint-Maximin : crypte de la basilique.



Détail

Le petit côté de ce sarcophage illustre un épisode des *Actes des Apôtres* [IX, 36-43] rapportant la résurrection de la disciple Tabitha grâce à l'intervention de Pierre. C'est une scène que l'on retrouve sur un sarcophage d'Arles [Le Blant, 1886, p.153] où saint Pierre tend la main à Tabitha, couchée dans son lit. A Saint-Maximin, la scène s'enrichit de la présence d'un orgue placé au pied du lit de la ressuscitée. De bas en haut, on reconnaît les différentes parties de l'orgue hydraulique - cuve à eau, sommier et tuyaux au nombre de huit - à l'exception des pompes qui devaient être placées à la base de l'instrument et dont les sculpteurs font souvent l'économie. Toutefois, comme l'a suggéré J. Perrot, il pourrait s'agir d'un gros orgue pneumatique juché sur une colonne cannelée. La littérature patristique n'évoque pas la pratique de l'orgue dans les milieux chrétiens mais sa signification symbolique, vraisemblablement marquée par la *magrépha*, sorte de gigantesque instrument à réservoir d'air installé dans le temple de Jérusalem en 130 av. J.-C. et qui aurait été équipé de douze tuyaux à anche, de deux peaux d'éléphant gonflées par quinze soufflets, dans lesquels les Pères de l'Eglise reconnurent les 12 apôtres, les 2 testaments et les 15 prophètes et patriarches [Giesel, 1978, p.167] et les incita à introduire l'orgue à l'Eglise et à le confiner au domaine religieux, à la différence du reste des autres instruments [Gérolé, 1931/1973, p.132-133]. Peut-être la défunte, dont le sculpteur a pu donner ses traits à Tabitha, était-elle organiste comme l'était probablement Iulia Tyrannia à Arles [n° 83] ? A-t-elle voulu rappeler sa profession, compatible dans ce cas avec les discours tenus par les Pères de l'Eglise ?

1886, Le blant, p.153, pl.LV, fig.3. - 1952, Salin, T.2, fig.9. - 1965, Perrot, p.128-129, 267, pl.X. C. H.-L. et Chr.V.

66 Fragment de peinture murale avec Apollon citharède

Enduit peint ; H. 125 ; panneau lacunaire remonté et restauré par E. Belot et N. Vanbrugge au C.E.P.M.R. de Soissons.

2^e moitié II^e s. ap. J.-C. ; déc. dans un quartier du *vicus* de Famars (Nord) ; Valenciennes ; Musée des beaux-arts ; inv. 81-48-A

Parmi les enduits peints de Famars, deux mégalographies ont pu être restituées : une nymphe et un citharède que sa nudité, ses cheveux longs et sa position particulière – le bras droit ramené derrière la tête – permettent d'identifier sans ambiguïté comme étant Apollon. A Famars, le *pictor imaginarius* a reproduit la pose traditionnelle de l'Apollon lycien sculpté par Praxitèle et dont on retrouve l'image en Gaule à travers la sculpture (voir l'Apollon citharède de l'autel d'Arles [fig.5] ou celui de l'Hochscheid à Trèves) [Thévenot, 1968, p.108] ou la tableterie (voir la pyxide conservée dans les réserves du Musée Saint-Rémi de Reims, inv. 978.19913) et en Italie à travers la peinture murale précisément (voir l'Apollon citharède de la villa de Julius Felix à Pompéi conservé au Musée du Louvre) [Tran Tam Tinh, 1974, p.27, fig.1]. Fort heureusement, les fragments retrouvés ont permis de reconstituer le cordophone dans sa quasi totalité. On découvre que, le peintre s'est servi comme modèle d'une cithare endécacorde contemporaine (de l'époque des Antonins) aux bras fortement arqués, dont il a reproduit avec une scrupuleuse minutie les moindres détails, du chevalet aux chevilles. Du chevalet, il nous donne l'une des images les plus intéressantes qu'il nous soit donné d'observer dans l'iconographie romaine. Cette pièce de bois percée de dix trous, qui joue également dans le cas présent le rôle de cordier, adopte la forme d'un petit banc rectangulaire reposant sur la caisse, par l'intermédiaire de pieds. La façon de représenter les chevilles est empruntée à un procédé de sculpteur et consiste, à défaut d'individualiser chaque cheville, à les regrouper en un seul bloc sous la forme de deux rangées superposées (voir la cithare d'Achille sur un sarcophage du Louvre) [Baratte et Metzger, 1985]. Des traces de polychromie sont visibles sur l'instrument, sous la forme de tâches placées à intervalles réguliers sur la caisse et le long des montants, exactement comme sur la cithare d'Orphée de la mosaïque de Rottweil (R.F.A.) [Parlasca, 1959, pl.96.1]. On ignore si elles sont le fruit de l'imagination du *pictor* ou s'il a cherché à reproduire fidèlement des éléments décoratifs, car on sait qu'à Rome, les instruments à cordes étaient parfois richement décorés, notamment par la technique de l'incrustation [Ovide, *Métamorphoses*, XI, 166].

1984, Exp. Valenciennes (Belot), p.26, 31. - 1991, Gros, phot. p.122.

Chr.V



67

Gourde plate avec médaillon représentant Apollon et Marsyas

Terre cuite ; H. 18,5 ; L. 15,5 ; ép. 6 ; relief de médiocre qualité en raison d'un défaut de moulage ou de surmoulage ; inscription développée sur 4 lignes sur le médaillon figurant la lutte d'Apollon et Marsyas : *PALLADOS EN STVDIO DIDI / CISTI MARSYAS CANTV DV/MQVE TIBI TITVVM QVAE/RIS MALA POENA REMAS* (inscription dont la métrique est difficilement restituable) ; inscription développée sur le médaillon figurant le concours d'Hercule et de Bacchus : *APOLLINARIS CERA* (cire d'Apollinaris).

H^e s. ap. J.-C. [Reinach] ; prov. probablement de la vallée du Rhône ; nommé «Vase Sallier» du nom d'un de ses propriétaires ; Saint-Germain-en-Laye ; Musée des Antiquités Nationales ; inv. 9684.

Parmi tous les vases à médaillons d'applique rhodaniens, les gourdes plates sont rares. Cet exemplaire entier permet d'en comprendre la fabrication : munie d'un goulot court accolé de deux anses, ses flancs sont formés d'une applique dont chacune reproduit une scène différente, le concours d'Hercule et de Bacchus d'un côté et la lutte d'Apollon et Marsyas de l'autre. Ces médaillons sont dus au céramiste Apollinaris qui a signé une face de la gourde. Marsyas, le silène, est montré jouant de la *tibia*, instrument inventé par Athéna et dont la déesse s'était débarrassée sous prétexte que son utilisation déformait le visage. Marsyas ramassa les *tibiae* et osa défier Apollon et sa cithare. Le concours est placé ici sous l'égide des Muses, représentées en haut, et de plusieurs divinités : à gauche Cybèle, Minerve, Vénus (?), Olympos (?) ; à droite Mercure et deux autres personnages. Le céramiste a bien rendu les deux types d'instruments de musique : la *cithara* aux bras incurvés avec chevalet et chevilles et les *tibiae* dont on aperçoit les tubulures se dressant sur chacun des tuyaux. En bas, il a gravé une inscription métrique en rapport avec la scène de concours. Un flanc de gourde exhumé à Lezoux [Vertet, 1969, fig.1,a] représente l'issue de la joute musicale : Marsyas périt supplicié pour n'avoir pas su jouer de son instrument... à l'envers ! Cet épisode du chatiment extrêmement fréquent dans l'art hellénistique, reste encore très populaire dans l'iconographie impériale (voir le Marsyas de l'autel d'Arles, [fig.5]).

1904, Déchelette, II, p.307-308. - 1926, Reinach S., II, p.156. - 1968, Arnal, Majurel et Prades, p.154-155, pl.52. - 1969, Vertet, p.109, fig.9.a.

Chr.V





68

Fragment de peinture murale avec Muse tenant un plectre

Enduit peint ; H. 93 ; l. 52 ; panneau lacunaire restauré.

Vers 10 av. J.-C., III^e style ; déc. rue des Farges à Lyon sur le mur ouest d'une *domus* ; Lyon : Musée de la civilisation gallo-romaine ; inv. 85.2.600.8.

Paradoxalement, l'intérêt de cette peinture tient à son aspect lacunaire et à l'absence d'instrument de musique. Seul, l'accessoire tenu par cette femme couronnée de lierre nous introduit dans le monde musical. Placé dans la main droite, cet objet (en pointe à une extrémité, arrondi de l'autre) n'est autre qu'un plectre dont la peinture murale pompéienne nous présente maints exemplaires. Le *plectrum* était fabriqué ordinairement en ivoire d'où sa couleur blanche sur la fresque et l'expression de « plectre blanc » (*candidus plectrum*) utilisé par Martial (Epigrammes, CLXVII). Il était donc forcément associé sur cette peinture murale à un cordophone (luth, lyre, cithare) tenu de la main gauche. La position du personnage féminin que sa couronne de laurier assimile à une Muse interdit d'y voir l'usage de la *pandura*. Restent la *lyra* ou la *cithara* dont nous avons vu [cf. supra p.45] que Terpsichore ou Erato se partageaient la pratique. Or, à l'époque d'Auguste, la classification des Muses et de leurs attributs est encore floue [Tran-Tam-Tinh, 1974, p.26]. On retrouve même chez Horace [*Odes*, III, I, 12, 1-2 et III, 4, 1-4] la lyre (*fides*) comme attribut de Clio, Muse de l'histoire ou de Calliope, Muse de la poésie épique ! Devant cet imbroglio, on se gardera bien de proposer une attribution définitive de la Muse de la rue des Farges. peut-être le nom de la Muse figurait-il inscrit en latin ou en grec comme sur la peinture des Muses de la villa de Iulius Felix à Pompéi [Tran-Tam-Tinh, 1974, p.26] mais nous n'en avons aucune trace. Aucun vestige archéologique de plectre ne semble avoir été mis au jour sur le territoire de la Gaule et le soi-disant plectre en écaille de tortue d'Avenches (Suisse) [Fuchs, 1993, p.2-3] est fort douteux. On n'oubliera pas toutefois que le jeu de la cithare pouvait aussi être exécuté sans plectre, à main nue.

1984, Desbat, p. 43, fig.63. - 1989, Exp. Paris, n°178. - 1990, Guillaud, n°373.

Chr.V



69

Lampe à huile avec Amour *tibicen* chevauchant un dauphin

Terre cuite ; L. 11,5 ; diam. 8,4 ; ép. 3.

I^{re} moitié du I^{er} s. ap. J.-C. ; prov. Arles (Bouches-du-Rhône) ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv. 12547.

Eros chevauchant ou guidant un dauphin est une image classique dans la documentation figurée romaine. Il apparaît par exemple sur un bronze du musée d'Ephèse ou en Gaule sur la mosaïque de la maison de Paon à Vaison-la-Romaine, sur celle de Bad Vilbel (R.F.A.) ou sur une peinture murale de Plassac (Gironde). Sur cette lampe, Eros joue de la *tibia* car dans l'Antiquité gréco-romaine, le dauphin passait pour être sensible à la musique et tout particulièrement à la sonorité de la *tibia*, comme le rapporte Elien [Histoire des animaux, XII, 45]. C'est pourquoi ce thème littéraire fit florès dans l'iconographie où il réapparaît en Gaule sur la céramique sigillée [Oswald, 1936/1964, pl.II n°17]. Cette lampe dont on connaît un autre exemplaire à Avignon [Deneauve, 1969, n°453, type V, a] n'est pas une production locale, mais une œuvre d'importation issue des *officinae* africains, où génies ailés et dauphins étaient des sujets extrêmement répandus dans le répertoire décoratif des lampes. Au British Museum de Londres, une lampe du I^{er} siècle provenant d'Ephèse présente le même motif [Walters, 1914, p.118, fig.145] à la différence près que les *tibiae* y sont *phrygiae* et possèdent leurs mécanismes (tubulures dressées sur chaque tuyau). Arion, joueur de lyre, est un autre cas de musicien associé au dauphin, encore plus célèbre dans la mythologie antique. C'est à la fois en tant que symbole aquatique et amateur de la musique d'orgue [Plin, Histoire naturelle, IX, 8] que le dauphin figurait sur les *hydraulis* sous la forme de figurines de bronze fixées aux soupapes destinées à boucher les ouvertures placées sur les cylindres. Vitruve en décrit le mécanisme [De Architectura, X, 8] [fig 1].

Chr.V



70

Fragment de calice avec Achille et Chiron

Céramique sigillée ; H. 12,5 ; l.8,7 ; 4 fragments recollés d'un calice Drag. 11.

35/45 ap. J.-C. ; prov. dépôt de potiers, La Graufesenque (Aveyron) ; Millau : Musée ; inv. G.68.28.58.IV.

«Le fils de Philyra [Chiron] forma par les sons de la cithare (*cithara*) Achille enfant

et, grâce à cet art calme, dompta son âme farouche» [Ovide, *L'art d'aimer*, I, 12-13]. L'éducation musicale d'Achille par le plus célèbre des centaures, Chiron, est une scène classique tant dans la peinture murale (fresque de la basilique d'Herculanum, IV^e style, Naples : Musée National, n°9109) [Fleischhauer, 1964, ill.58] que sur les sarcophages (Rome, Musée National des Thermes, n°124735). Là où l'on s'attend à trouver la lyre dans les bras de Chiron, le céramiste de La Graufesenque l'attribue au jeune Achille, monté sur la croupe du centaure, et dote celui-ci d'une paire de *tibiae*.

1936, Oswald, pl.XXXV, n°736. - 1981, Bémond, fig.3, n°1.

Chr.V.

71 Fragment de mosaïque avec Triton et Thétis

Opus tessellatum polychrome ; L. 278 ; l. 190 ; détruite dans sa partie inférieure ; restaurée anciennement : tesselles «rabotées» au XIX^e s. pour lisser la surface ; flûte de Pan épargnée par ce traitement et non restaurée ; inscription développée dans la partie supérieure :

ΘΕΤΙΣ ΤΡΙΤΩΝ.

IV^e s. ap. J.-C. ; déc. dans les restes d'une villa gallo-romaine dans une salle ayant probablement appartenu à un ensemble thermal à Saint-Rustice (Haute-Garonne) en 1833 ; Toulouse : Musée Saint-Raymond (dépôt du M.A.N., Saint-Germain-en-Laye) ; inv. D.70.1.1.



Ce fragment provenant d'une mosaïque représentant des divinités marines a subi d'importantes détériorations lors des travaux de construction des nouveaux bâtiments du Musée des Augustins de Toulouse entre 1880 et 1900. En dehors de la mosaïque de Neptune à Autun, les compositions marines sont suffisamment rares dans la mosaïque gallo-romaine pour que l'on s'y attarde. Il s'agit de Thétis, la plus célèbre des Néréïdes et de Triton, dont les noms figurent inscrits en grec au-dessus de leur tête. L'usage du grec n'est pas surprenant car nous sommes en Narbonnaise, à proximité de Toulouse qualifiée par Martial de «chère à Pallas» (*Palladia Tolosa*) [Epigrammes, XCIX, 3] et que l'utilisation des noms grecs sur les mosaïques d'époque tardive est un phénomène bien connu dans l'empire mais rarement attesté en Gaule. Chacune de ces divinités prenait part au cortège de Neptune, Thétis tenant une palme à la main droite, Triton jouant de la musique. C'est là qu'intervient le mosaïste pour introduire une particularité iconographique et musicale. Triton, cet être hybride, souffle dans une flûte de Pan et non pas dans une conque marine (*concha*) tel que le décrit Pline l'Ancien [*Histoire naturelle*, IX, 4] et comme le montrent les sarcophages romains [Fleischhauer, 1964, ill.74], les mosaïques d'Afrique ou celle de Bad Vilbel en Germanie [Parlasca, 1959, pl.93]. Le commanditaire a-t-il demandé cette modification ou la responsabilité en incombe-t-elle au *tessellarius* ? On peut supposer que ce dernier a transformé l'instrument tout simplement par méconnaissance du sujet mythologique.

Chr.V.

72 Fragment de mosaïque avec Anacréon

Opus tessellatum polychrome ; L. 78 ; l. 59 ; déposée dans de mauvaises conditions par les inventeurs et très détériorée à cette occasion ; restaurée en 1968 ; inscription développée sur 10 lignes en haut du panneau : (Apporte de l'eau, apporte du vin, garçon, apporte nous des couronnes de fleurs, pour que je ne lutte pas contre Eros. Celui qui veut combattre, car cela se présente, qu'il combatte. Mais moi, donne-moi à boire à la santé de mes amis, du vin miellé, garçon) [pour le problème, complexe, de la restitution du texte grec, cf. 1987, Exp. Autun, p.325]

Fin II^e ou début III^e s. ap. J.-C. ; déc. en 1965 à Autun ; Autun : Musée Rolin ; inv. M.L. 1563.



Photographie ancienne montrant la mosaïque en cours de dépose (1968)



A Augustodunum, la mosaïque dite des «Auteurs grecs» faisait partie du décor d'une *domus* urbaine ; on en a retrouvé récemment (1990) un panneau complémentaire figurant le philosophe Métrodore. Le fragment qui nous intéresse représente un homme barbu, vêtu du *pallium* et jouant de la lyre à main nue, sans plectre. Les vers grecs inscrits sur la mosaïque permettent d'identifier ce personnage comme étant Anacréon, poète lyrique du VI^e siècle av. J.-C. Poésie et musique étant indissociables dans l'Antiquité, on prête ici à Anacréon l'usage de la lyre à défaut de son instrument de prédilection, le *barbitos* [Maas et Mc Intosh-Snyder, 1989, p.116-120] (sorte de lyre en usage dans la Grèce archaïque, disparue à l'époque romaine). Une dépose malheureuse a hélas fait disparaître les chevilles du cordophone que le mosaïste avait pourtant représentées, et qui figurent pratiquement sur toutes les lyres et cithares placées dans les mosaïques impériales [Exp. Autun, 1987, p.324 : phot. du panneau *in situ*]. Qui pouvait donc être, à Autun, aussi férù de culture hellénique pour disposer dans la salle d'apparat de sa *domus* une telle mosaïque ? Probablement un rhéteur grec, comme on l'a supposé, enseignant dans les écoles d'Augustodunum.

1973, Blanchard M. et A., p.270 ss. - 1987, Exp. Autun, (Blanchard-Lémée), n°643.
1992, Exp. Autun (Blanchard-Lémée), p.19-20.

Chr.V.

73

Stèle funéraire féminine avec danseuses

Grès (provenance locale) ; H. 190 ; l. 77 ; ép. 35 ; stèle brisée en 3 morceaux ; angle inf. droit manquant et éclats ponctuels.

Époque romaine ; prov. Luxeuil ; Luxeuil : Musée.

La silhouette longiligne des danseuses nues, empruntées au répertoire hellénistique, convenait parfaitement pour occuper l'espace étroit du petit côté des stèles funéraires. Ce poncif, appelé à connaître un large succès dans la Gaule Belgique et dans les Germanies, fut maintes fois reproduit mais jamais de façon identique.

Les faces latérales de la stèle de Luxeuil ont retenu notre attention pour plusieurs raisons. Les danseuses représentées sont coiffées exactement comme la défunte sculptée sur la face principale ; le style est plutôt maladroit ; l'une des danseuses joue des *cro-tala* (plaquettes de bois qui s'entrechoquent), ce qui est peu courant. En effet, la danseuse stéréotypée qui orne les monuments funéraires du nord-est de la Gaule est habituellement une joueuse de cymbales, comme celle qui figure ici sur le petit côté gauche. A la différence des stèles funéraires de Bonn [Espérandieu, n°6597] ou d'Arlon [Lefebure, 1990, phot. p.44, 45, 48, 52], le sculpteur malhabile a ici fort mal rendu le geste de la *cymbalistria*. Le bras gauche coude confère à la danseuse une position à la fois irréaliste et peu esthétique. La joueuse de crotales n'est guère mieux traitée. L'une comme l'autre témoignent des croyances liées au symbolisme funéraire et représentent sans doute «les défuntes admises dans le paradis bacchique» [Walter].

1974, Walter, p.47-49, pl.V.

Chr.V.

74

Oscillum avec masques scéniques, syrx et tambour sur cadre

Marbre blanc ; diam. 23,5 ; ép. 1,8.

2^e moitié du I^{er} s. ap. J.-C. [Pailler] ; déc. au XVIII^e siècle à Nîmes ; Nîmes : Musée archéologique ; inv. E. 489.

Plusieurs *oscilla* sont connus en Gaule (Vienne, Narbonne, Nîmes). Ces disques décoratifs marmoréens étaient destinés, comme en Italie, à être suspendus entre les colonnes des péristyles des maisons romaines (lat. *oscillare* : osciller). Comme sur l'exemplaire de Nîmes, leur décor souvent biface (ici le revers est orné d'un masque féminin) s'inspire presque toujours des thèmes scéniques et bacchiques (les dauphins et autres monstres marins constituant l'autre grand sujet iconographique). Sous un masque de silène (l'homme barbu) et de satyre (l'homme imberbe) sont disposés un tambour sur cadre (*tympanum*) et une flûte de Pan polycalame à onze (?) tuyaux reliés par deux ligatures. On retrouve une *syrinx* identique sur un *oscillum* de Vienne [Espérandieu, n°828]. Inventée par le dieu Pan, la *syrinx* fut intégrée dans l'iconographie dionysiaque puisque le dieu d'Arcadie, dont l'aspect physique est proche de celui des satyres et des silènes, figure dans le cortège bacchique. Ces deux instruments appartiennent aussi à l'univers théâtral romain, d'où leur association avec les masques. Selon J.-M. Pailler [Exp. Lattes, 1989, p.101], il n'est pas impossible qu'à l'origine, l'*oscillum* circulaire ait été un *tympanon* décoré.

Espérandieu, n°489. - 1989, Exp. Lattes, p.101-102 [Pailler], n°89, p.193-194 [Landes].

Chr.V.

Fragment de vase décoré d'un médaillon d'applique avec acteur et orgue

Terre cuite ; diam. 11,3 ; cassé en plusieurs morceaux, recollés ; inscription développée le long du rebord du médaillon : *NICA PAR[THEN]OPAEAE* (Sois vainqueur Parthenopaeus).

Fin II^e/début III^e s. ap. J.-C. ; prov. Orange ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv. 31673.

L'inscription portée sur le rebord du médaillon fait connaître le nom de l'acteur ici représenté. Portant de la main droite un masque et de la gauche un double thyrs, attribut bacchique, il s'apprête à recevoir des mains d'un jeune appariteur la palme du vainqueur et un diplôme. A l'évidence, cet acteur qui vient de triompher lors de jeux scéniques (*Iudi scaenici*), était réputé dans la vallée du Rhône puisque l'on retrouve la mention de son nom sur un médaillon épigraphique trouvé à Sainte-Colombe (Vienne) [Audin et Willeumier, 1952, n°269]. A ses pieds, est placé un petit orgue que ses dimensions pourraient accréditer comme un orgue pneumatique. Toutefois, J. Perrot interprète la base rectangulaire sur lequel repose le sommier de l'instrument comme une cuve à eau, ce qui en ferait un orgue hydraulique. Il ne faut pas croire pour autant que cet acteur était organiste, car le jeu théâtral à Rome sépare le jeu propre à l'acteur (la gestuelle) et l'accompagnement musical assuré par un orchestre.

La présence de cet *hydraulus* - dont le céramiste n'a pas représenté les pompes - vise simplement à rappeler l'instrument de musique au son duquel s'est produit le *scaenicus*. Peut-être ce petit *hydraulus* a-t-il résonné dans la *cavea* du théâtre d'Orange ? L'utilisation de l'hydraulus sur les scènes des théâtres nous est confirmée par l'auteur du poème de l'*Elina* [v.292-294], lorsqu'il écrit que «dans les grands théâtres, c'est l'eau qui produit la musique» ou bien encore par Suétone [Néron, XLIV] citant les *scaenica organa* (orgues de théâtre) de l'empereur Néron.

On ne peut accorder de crédit à l'hypothèse de Ch. Picard [1955, p.245] selon laquelle la présence de l'orgue unit cet acteur aux représentations de Cybèle et d'Attis.

L'*hydraulus* sur le sarcophage de Iulia Tyrannia [n° 83] est loin de prouver son utilisation lors des mystères de la Grande Mère.

1904, Déchelette, II, n°99. - 1955, Picard Ch., p.245. - 1965, Perrot, p.126-128. 1952, Audin et Willeumier, n°108.

Chr.V.



Épitaphe du danseur Septentrion

Calcaire (de provenance locale dit des «terriers») ; H. 114 ; l. 75 ; ép. 25 ; inscription développée sur 6 lignes en belles lettres régulières et bien gravées : *D. M. / PVERI SEPTENTRI / ONIS ANNOR XII QVI / ANTIPOLI IN THEATRO / BIDVO SALTAVIT ET PLA / CVIT* (Aux dieux Mânes de l'enfant Septentrion, âgé de 12 ans, qui à Antibes, dans le théâtre, deux jours, dansa et plut).

I^{er} s. ap. J.-C. (?) [Dor de la Souchère] ; prov. Antibes ; autrefois encastrée dans le mur de la Maison commune ; Antibes : Musée Picasso ; inv. 2831.

Cette stèle de forme inhabituelle est célèbre à plus d'un titre. Très souvent citée mais jamais exposée en raison de son installation dans la salle d'honneur du Musée Picasso, elle a retenu l'attention des chercheurs pour diverses raisons. Certains se sont attachés à l'étude du décor végétal (cyprès et rameau de lierre) et à son symbolisme funéraire [Cumont, 1942b ; Hatt, 1986, 2^e éd., p.400]. C'est avant tout la nature de cette très belle inscription qui a suscité bien des commentaires. L'épitaphe évoque la destinée d'un enfant, danseur à l'âge de douze ans, et dont le dédicant a précisé - ce qui est rarissime - l'endroit où il donna ses représentations («dans le théâtre d'Antibes»). Tout laisse à penser que ce *saltator* était un *pantomimus*. D'une part parce que le nom de Septentrion est celui dont on affuble communément les pantomimes en Italie [L.L.S., 5193 ; C.L.L., XIV, 2113 et XIX, 2977]. Mais il n'est pas certain, en revanche, que le mot Septentrion ait servi à évoquer le danseur «étoile» comme l'a supposé Dor de la Souchère. D'autre part, on retrouve une formule funéraire assez proche sur l'épitaphe d'un jeune pantomime africain de l'époque sévérienne [Bayet, 1955, p.104-105] : «Nul jour où, quand il dansait les pièces célèbres, tout le théâtre ne fut captivé jusqu'au lever des étoiles». Enfin, le pantomime est un danseur soumis depuis l'enfance à un entraînement intensif [Tertullien, *De spectaculis*, XVII, 2] destiné à former un acteur capable de se produire seul sur scène, accompagné d'un orchestre et d'un chœur, pour danser et jouer un ballet mythologique. Cela pourrait expliquer la mort précoce de cet enfant, décédé après avoir, pour la première fois semble-t-il, dansé deux jours durant, et dont le triste sort avait su émouvoir Michelet [1876, T.I., p. 61-62, note 1]. Sa brève apparition a été suffisante pour conquérir le public antipolitain, puisque le lapicide a inscrit la formule *saltavit et placuit*, dont F. Cumont a montré qu'elle existait dans un verset de l'Évangile de saint Matthieu [XIV, 6] pour qualifier la danse de Salomé. L'inscription ne précise pas toutefois à quelle



occasion Septentrion se produisit sur le *pulpitum* du théâtre d'Antibes. Lors de *ludi scaenici* ? De même, nous ne savons ni à qui appartenait cet enfant esclave, ni qui se chargea de faire édifier son monument funéraire. Peut-être le dédicant était-il le *dominus gregis*, le chef de la troupe d'acteurs, de chanteurs et de danseurs chargé d'organiser le spectacle ?

C.I.L., XII, 188. - *I.L.S.*, n°5258. - Espérandieu, n°6685. - 1920, Jullian, t.VI, p.157. - 1942b, Gumont - 1952, Duval, p.273. - 1985, Prosperi et Valenti, p.73, 78. - 1988, Dor de la Souchère, p.54-68. - 1992, Guidobaldi, fig.14. - 1992, Le Glay, p.215.

Chr.V.



77

Cheville de cordophone

Os ; L. 9,96 ; diam. 1,67.

Epoque romaine ; prov. inconnue (probablement locale) ; Autun : Musée Rolin ; inv. B. 1368.

78

Cheville de cordophone

Os ; L. 8,4 ; diam. 1,10 ; l'une des extrémités manque.

Epoque romaine ; prov. inconnue (probablement locale) ; Autun : Musée Rolin ; inv. B.1369.

Ces deux pièces de tableterie, jadis présentées à tort comme des instruments à fendre l'osier [Exp. Dijon, 1978, p.32], ont été identifiées par J.-Cl. Béal comme étant des chevilles de lyre. En effet, la perforation à la base du tenon, destinée à accrocher la corde, identifie clairement la fonction des chevilles montées sur les cordophones romains. La tête de l'objet, quant à elle, triangulaire dans le cas présent, permet au musicien d'avoir une prise pour la tourner et régler la tension de la corde. Les chevilles de lyre romaine de Kertch (Crimée), datées du IV^e siècle, sont tout à fait semblables au premier exemplaire d'Autun [Behn, 1954, fig.117c]. Fabriqués au tour, ces objets portent parfois des cercles décoratifs, comme le second modèle présenté ici, ou une cheville de mêmes dimensions, mise au jour à Aquilée (Italie) [Brusin, 1934, fig.111.5].

1978, Exp. Dijon, n°90, 95 - 1987, Exp. Autun, n°635.

Chr.V.

79

Cheville de cordophone

Os ; L. 5,9 ; fortes traces d'usure ; éclats à la base de la tige.

III^e s. ap. J.-C. ; déc. à la fin du XIX^e s. dans les fouilles de la Porte-Blanche (nécropole gallo-romaine tardive, tombe 101) à Strasbourg ; Strasbourg : Musée archéologique ; inv. 1930.a.

80

Cheville de cordophone

Os ; L. 5,3 ; fortes traces d'usures ; éclats à la base de la tige.

III^e s. ap. J.-C. ; prov. cf. [n°79] ; Strasbourg : Musée archéologique ; inv. 1930.b.

81

Cheville de cordophone

Os ; L. 6,1 ; fortes traces d'usures ; éclats à la base de la tige.

III^e s. ap. J.-C. ; prov. cf. [n°79] ; Strasbourg : Musée archéologique ; inv. 1930.c.

Ces trois chevilles ont été découvertes dans un contexte funéraire comme pratiquement toutes celles qui ont été mises au jour dans l'empire romain. Décrites initialement par R. Forrer comme de l'ivoire, elles sont en réalité en os. Elles présentent des traces d'usure sur le tenon mais les éclats à la base ont supprimé le critère majeur d'identification en faisant disparaître les trous de fixation des cordes ; les traces d'usure plaident toutefois en faveur de notre hypothèse, outre la taille générale, le matériau et la forme de ces pièces (morphologie particulière de la tête trigone incluse). Elles présentent chacune un décor différent et ont pu appartenir à une lyre comme à une cithare.

1927, Forrer, T.1, pl.XXXIX, n°2.

Chr.V.

82

Fragment de peinture murale avec deux cithares

Enduit peint ; H. 66 ; l. 59 ; panneau lacunaire restauré par M. Muller au C.E.P.M.R. de Soissons.

Dernier quart II^e s. ap. J.-C. [Müller] ; déc. dans le *fanum* de Bois-l'Abbé (Seine-Maritime) ; Petit Quevilly : Service Régional de l'Archéologie.

Une partie du très grand nombre des fragments d'enduits peints qui décoraient les parois du *fanum* de Bois-l'Abbé a été remontée et étudiée. Ainsi ont pu être restitués partiellement les candélabres qui servaient à séparer les différents panneaux. Élément traditionnel de séparation, la tige du candélabre porte généralement sur ses rameaux des oiseaux. Dans le cas présent, une ombelle supporte deux cithares inclinées de part et d'autre de la hampe et retenues par des rubans verts. Il n'est pas aisé au premier coup d'œil de distinguer ici la cithare de la lyre, mais si le peintre a seulement esquissé la forme de l'instrument, il a toutefois pris soin de suggérer l'emplacement des chevilles en inscrivant quelques taches de couleur sombre au niveau du joug, procédé utilisé dans la peinture pompéienne (fresque d'Herculanum n° 9079, Naples, Musée national, personnage féminin jouant de la lyre, IVe style) [Guillaud, 1990, n°63]. La lyre, tout comme la cithare, a été utilisée comme motif décoratif dans la peinture murale. Des lyres avec masque lunaire en lieu et place de la carapace de tortue existent dans la peinture pompéienne (maison de Lucretius Fronto, fin du IIIe style) [Guillaud, 1990, n°222-223] mais aussi en Gaule romaine (fresque de la villa de Plassic en Gironde du 1^{er} siècle ap. J.-C.).

1990, Muller, p.31-35, fig.7.

Chr.V.



83

Sarcophage de Iulia Tyrannia

Marbre blanc ; H. 79 ; L. 229 ; l. 81 ; relief endommagé en de nombreux endroits ; inscription développée sur 6 lignes en belles lettres régulières sur le cartouche central : *IVLIAE LVC FILIAE TYRANIAE / VIXIT ANN. XX.M VIII / QVAE MORIBVS PARITER ET / DISCIPLINA CETERIS FEMINIS / EXEMPTO FVIT AVTARCIVS / NVRVI LAVRENTIVS VCXORI* (A Julia Tyrannia, fille de Lucius. Elle a vécu 20 ans et 8 mois. Par ses bonnes mœurs tout autant que par son éducation, elle a donné l'exemple aux autres femmes. Autarcus à sa bru, Laurentius à son épouse). III^es. ap. J.-C. ; déc. à Arles près de la porte de l'église de Saint-Honorat ; Arles : Musée archéologique.

Par le nombre et la variété d'instruments de musique sculptés, par la qualité et la minutie d'exécution, le sarcophage d'Arles est incontestablement l'un des plus beaux documents figurés à sujet musical de tout l'empire romain. Il est aussi l'un des plus difficiles à interpréter, car l'épithaphe n'indique pas qui était Iulia Tyrannia. Pourquoi son mari et son beau-père, qui ont financé et passé commande du monument funéraire, ont-ils demandé à l'atelier de sculpture de faire figurer quatre instruments de musique différents sur la face principale (cithare et luth à droite, orgue hydraulique et *syrix* à gauche) ? Parce qu'assurément cette femme était musicienne de profession, mais une telle polyvalence a de quoi surprendre. La littérature nous fait connaître à Rome la passion de l'empereur Sévère Alexandre (222-235) pour cinq instruments de musique (lyre, *tibia*, orgue, *tuba* et *pandura*) [*Histoire Auguste*, XXVI, 7], mais c'est là un cas de dilettante, aussi célèbre soit-il. Chez les professionnels, la spécialisation est de rigueur et les cas de musiciens polyvalents sont plutôt rares. La présence sur le côté gauche, auprès de la *fistula* et de l'orgue, d'un pin et d'un animal (probablement un bélier) en qui l'on voit traditionnellement des symboles du culte de Cybèle constitue la seconde difficulté iconographique. Or, l'*hydraulus* n'est pas connu comme étant un instrument de l'orchestre métrorocue et les femmes, même si elles prennent une part active dans ce culte en Gaule romaine [Turcan, 1991, p.15], n'y sont pas attestées en tant que musiciennes.

A la différence de bien des sarcophages romains [Marrou, 1938, p.154 ss.], la défunte n'est pas montrée ici jouant de la cithare ou du luth, instrument à connotation féminine dans la société romaine. Les mérites de la défunte évoqués dans l'inscription sont-ils à mettre en relation avec ses talents de musicienne ou s'agit-il d'une banale formule laudative, dont bien des épithaphe féminines sont remplies [Bayet, 1955, p.111] ? Ce sont autant de questions qui mériteraient d'être approfondies.

On peut être assuré que l'artisan qui a travaillé la face principale de cette cuve, et qui appartenait sans doute à l'école locale de sculpteurs [Hatt, 1986, 2^e éd. p.166] a fait œuvre originale. Il a reproduit des instruments de musique qu'il avait sous les yeux et les a disposés de façon harmonieuse de part et d'autre de la *tabula inscriptionis*.

Bien des détails indiquent la fidélité de la reproduction : le chevalet et le décor zoomorphe des bras qui reproduit l'encolure des cygnes (voir les montants de la lyre en bronze de Berthouville [n°10]), la *cithara* posée sur un piédestal recouvert d'un drap, la forme arrondie du résonateur et les trois longues chevilles du luth, ce cordophone *trichordon* [Pollux, *Onomasticon*, IV, 59], l'*hydraulus* doté de ses pompes - dont on connaît une autre figuration sur un sarcophage arlésien [Perrot, 1965, pl.VI] - et la *syrix* en forme d'aile d'oiseau. Le sculpteur n'a pas oublié de faire figurer aux côtés de la cithare, le plectre dont l'extrémité cordiforme est semblable au *plectrum* brandi par une musicienne sur un fragment de mausolée au musée de Metz [Collot, 1976, 2, fig.42]. Deux interprétations concernant ce sarcophage suscitent encore une controverse. Tout d'abord, la *syrix* qui, depuis toujours, est décrite comme «rangée dans son étui» alors que ce type d'enveloppe n'est connu dans l'Antiquité que pour la *tibia*. D'autre part, le sculpteur a suspendu entre la *pandura*



Détails

et la *cithara* un dyptique que l'on a interprété comme «un cahier de musique» [cf. *supra* p. 14] et qui ne contenait sans doute, comme sur certaines fresques de Pompéi, que le texte des paroles chantées pour être accompagnées à la cithare.

C.I.L., XII, 832. - Espérandieu, n°181. - 1928, Constans, p.82-83. - 1930, Kinsky, p.20, fig.1 (dét. cithare et luth) - 1955, Picard Ch., p.246 ss. - 1965, Perrot, pl.XIV (dét. hydraulie) - 1972, Turcan, p.57-58, pl.X (détail). - 1982, Koch et Sichtermann, n°322. - 1986, Vermaseren, n°334.

Chr.V



84

Gobelet de type Aco avec *tubicen*

Terre cuite (céramique à paroi fine façonnée dans un moule et achevée au tour) ; H. 11,3 ; diam. ouverture 6,7 ; cassé en plusieurs morceaux et recollé ; inscription développée le long de la frise supérieure *CHRYSIPPVS*.

Entre 15 et 5 av. J.-C. ; déc. en 1966 lors des fouilles de l'atelier de potier de la Muette à Lyon ; Lyon : Musée de la civilisation gallo-romaine ; inv. 66.1.14-4.

Le potier Chrysippus, dont la signature est placée sous la frise supérieure, combine sur un même vase deux sujets éminemment populaires : une scène de gladiature et une scène érotique sans aucun lien réciproque. Le céramiste a finement représenté les gladiateurs (myrmillons ?) auxquels il a adjoint un trompettiste. Bien que tourné vers la scène érotique, le joueur de *tuba* est à mettre en relation avec le combat de gladiature comme l'a noté J. Lasfargue. Si habile soit-il, le maître-potier Chrysippus a mal disposé son *tubicen* qui devrait faire sonner la *tuba* en direction des *gladiatores*. A l'époque augustéenne, l'habitude d'associer un *tubicen* au *munus gladiatorum* est déjà bien ancrée. La position de jeu du trompettiste est fidèlement reproduite : le bras droit allongé, le musicien soutient le long tuyau de l'instrument avec la main ouverte comme sur la céramique sigillée de la Graufesenque [n°85], mais en position relevée, comme traditionnellement adoptée par les *tubicines* romains, tels ceux des reliefs de l'autel des Vicomagistri (Rome, Vatican) [Fleischhauer, 1964, ill.30] datés du I^{er} siècle ap. J.-C.

1968, Vertet et Lasfargue, p.35-44. - 1987, Exp. Lattes (Lasfargue), n°70a.

Chr.V.

85

Coupe cylindrique avec *cornicen* et *tubicen*

Céramique sigillée ; H. 10,3 ; diam. 15 ; vase (Drag. 30) brisé en plusieurs morceaux et remonté ; la tête et le ventre du *tubicen* manquent ainsi que les jambes et une partie du tuyau du cor.

35/45 ap. J.C. ; prov. dépotoir de potiers, La Graufesenque (Aveyron) ; Millau : Musée ; inv. G.67.55-66.IV.

L'iconographie de la céramique sigillée est remplie de scènes de gladiature surtout à partir de l'époque de Néron [Exp. Toulouse (Vernhet), 1987, p.93-94]. Pour satisfaire leur clientèle et en particulier les soldats du *limes*, les ateliers de la Graufesenque en quête de thèmes à la mode, puisent dans le répertoire figuré des jeux de l'amphithéâtre. Sous un décor d'arcatures, le céramiste a disposé les gladiateurs ainsi qu'un couple de trompettistes, auxiliaires de l'arène. Leur immobilisme contraste avec le mouvement des combattants. Si le dessin est quelque peu statique et l'occupation de l'espace par les *aeuatores* un peu maladroite - le *cornicen* est collé contre l'arcature pour laisser place au *tubicen* - le rendu des instruments, en revanche, est tout à fait exact. *Tuba* et *cornu* possèdent bien un pavillon évasé, et l'on réussit même à distinguer leur embouchure. Le *cornu* est doté, comme il se doit, de la barre transversale de renfort. Les traits tirés, le *cornicen* souffle avec force dans l'embouchure de son instrument ce qui, chez Juvénal, ne déclenchait que raillerie pour «les bajoues gonflées» de ces «*cornicines* des arènes municipales» [Satires, III, 34-36]. Vêtus d'une tunique, le *cornicen* et le *tubicen* formaient un duo inséparable à l'amphithéâtre, dont un graffito de Pompéi et la mosaïque de Zliten (Lybie) portent également témoignage.

Chr.V.



86

Statuette de coq *cornicen*

Bronze coulé ; H. 9 ; l. 6,5 ; l. socle 4,2 ; récent nettoyage de surface.

IV^e s. ap. J.-C. ; déc. en 1914 rue du 22 novembre à Strasbourg ; Strasbourg : Musée archéologique ; inv. 22915.

Ce petit bronze remarquable suscita, et suscite encore, bien des interprétations dont il convient de rendre compte. Cet objet représente un coq, dressé sur un piédestal hexagonal, bec ouvert et jouant du *cornu*. L'aérophone est fort bien représenté de l'embouchure au pavillon, si ce n'est la barre de renfort placée à l'horizontale et un peu trop haut, sans doute pour des raisons d'équilibre.

En 1919, R. Forrer dans l'élan de la libération de l'Alsace, ne put s'empêcher d'interpréter ce bronze comme étant le symbole du «coq gaulois chantant le triomphe final»

(le nom latin désigne à la fois le coq *gallus* et le Gaulois *Gallus*.) [Pastoureau, 1992, p.506-539] ; mais on sait, en dépit de ce qui a pu être écrit encore récemment [*Nos ancêtres les Gaulois*, 1982, p.289] que le coq n'était nullement l'emblème de la Gaule dans l'Antiquité [Duval P.-M., 1982, p.13]. Forrer proposa donc d'y voir un ex-voto à Mars Victor dédié par un légionnaire victorieux.

Puis W. Déonna et M. Renard en firent volontiers le symbole du chant du coq que l'on entendait au cours du festin du riche affranchi Trimalcion [Pétrone, *Satiricon*, LXXIV, 1-3] et dont le cri est assimilé au son d'une trompette, mais le texte latin cite en réalité une *bucina* et non un *cornu*.

Enfin, on découvrit en 1971 à Merchern, dans la région de Sarrebruck (Gaule Belgique), une peinture murale d'une villa romaine montrant un coq *cornicen* qui adopte exactement la même position que sur ce bronze, la patte droite soutenant le long du tuyau, la gauche posée au sol [Kolling, 1975, pl.41]. A la faveur de cette découverte, A. Kolling rouvrit le débat. Il remarqua sur un vase décoré à la barbotine (découvert à Langenhain, R.F.A.) l'effigie de deux trompettistes accompagnés respectivement des inscriptions *VRSVS TVBIC[EN]* (ours jouant de la *tuba*) et *PVLVS CORNICEN* (poulet joueur de cor) [Simon, 1975, fig.3]. Kolling en tira la conclusion que le cri du coq évoquait le son du *cornu* d'ou sa métamorphose en *cornicen* sur le bronze de Strasbourg.

A chaque fois, le gallinacé de la fresque de Merchen ou du vase de Langenhain sont associés à une scène de gladiature. Le coq n'est-il pas, en effet, le symbole tout désigné du combattant ? J.-J. Hatt [1981] proposa donc d'y voir l'image du coq triomphant lors du combat, analogue en cela au gladiateur victorieux. On sait, en effet, que les combats de coqs étaient fréquents dans l'Antiquité, en Grèce comme à Rome.

Toutefois, on ne s'est pas avisé que ce volatile était aussi un symbole funéraire [Camps, 1992, p. 37]. On peut retrouver des scènes de combat de coqs figurant sur des monuments funéraires romains aux musées d'Ostie et du Vatican [Daltrop et Oehler, 1991, n° 15, fig. 40-41]. Les deux coqs s'affrontent entourés d'amours portant une couronne, une palme et jouant de la trompette (*tuba*). Tous les attributs de la victoire sont donc ici réunis. Notre coq strasbourgeois ne serait-il pas, de la même façon, chargé d'illustrer la victoire du combattant (coq/gladiateur) sur son adversaire, triomphant alors de la mort ?

1919, Forrer, p.986. - 1961, Déonna et Renard, p.91-93, fig.7. - 1961, Hatt, p.314, fig.124. 1975, Kolling, p.126-137. - 1981, Hatt, p.70. - 1987, Petry, p.70.

Chr.V.

87 Balsamaire avec *hydraulus*

Bronze et argent ; H. 5,9 (sans couvercle) ; le couvercle et le pied en argent ne sont vraisemblablement pas antiques ; inscription développée le long de l'épaule : *DATIVS ATTIOVS HEROS AVDAX PERSEVERATE* (noms de quatre gladiateurs suivi de la formule "perseverez"). II^e-III^e s. ap. J.-C. [Petit] ; prov. Resims ; anc. coll. Janzé et Gréau ; Paris ; Musée du Petit Palais ; inv. DUT.89.

Ce petit vase à parfum met en scène sur son décor plusieurs combats de gladiateurs, type de spectacle dont la popularité dans l'empire romain n'est plus à démontrer. Un orgue hydraulique reconnaissable à sa cuve, à son sommier surmonté des tuyaux et surtout à ses pompes disposées de chaque côté est figuré entre les deux groupes de *gladiatores*. Le bronzier a introduit un détail peu commun qu'il nous est rarement donné de voir : le personnage placé en bas à droite de l'orgue n'est autre que le souffleur dont la tâche consiste à actionner les pompes de l'instrument. Dans l'iconographie de l'*hydraulus*, on ne le rencontre que quelques fois [Perrot, 1965, pl.III.1 et 2, VIII.2 ; pl.VIII.4, pl.IX.3] et notamment sur un sarcophage anépigraphe d'Arles [id., pl.VI]. Si l'on a bien découvert à Reims une mosaïque avec des gladiateurs, nous ne pouvons savoir si ce balsamaire reproduit un *munus gladiatorum* se déroulant à Durocortorum.

1980, Petit, n°78 (avec bibliographie détaillée). - 1987, Exp. Lattes (Petit), n°99.

Chr.V.

88 Epitaphe du *citharoedus* Nicias

Calcaire ; H. 135 ; l. 42 ; ép. 15 ; inscription difficilement lisible, effacée dans sa partie inférieure et conservée entière sur 4 lignes en lettres mal formées : *D. M. / NICIAE / CITHAROE / DO IULIA / [.....] JM / [.....] / [.....] / [.....] (ascia) - D(i)s M(anibus), Niciae, citharoedo Iulia(e) [..]* (Aux dieux Mânes, à Nicias, citharède, esclave de Julia [...]).

II^e s. ap. J.-C. ; déc. à Vienne en 1862 à l'extrémité sud de la plaine de l'Aiguille ; Vienne ; Musée lapidaire ; n° inv. 577.

L'épigraphie révèle parfois des noms de musiciens ayant exercé leurs talents en Gaule romaine. On ignore si ce Nicias - qui porte un nom grec - était un musicien dont la renommée avait franchi les frontières de la *civitas* des Allobroges. Sa spécialité musicale (la citharédie) en faisait assurément quelqu'un de très recherché, car cette discipline hellénique, qui combinait chant et accompagnement de *cithara*, était considéré



Détail



comme la quintessence musicale à l'époque impériale. Attaché au service d'une matrone de Vienne, ce citharède devait se produire lors de concerts privés ou pour agrémenter les banquets [sur l'intervention du citharède pendant le banquet : Aulu-Gelle, *Nuits Attiques*, XIX,9 ; Suétone, *Vitellius*, XI]. Il n'est pas interdit de penser que ce Nicias a pu faire également des apparitions publiques à l'odéon ou au théâtre de Vienne.

C.I.L., XII, 1923. - 1875, Allmer, II, n°337. - 1967, Wille, p.322.

Chr.V.

89

Épithaphe du *musicarius* Lucius Avidius Secundus

Calcaire ; H. 77 ; l. 33 ; ép. 10,5 ; inscription développée sur cinq lignes en belles lettres régulières : *L. AVIDIO / SECUNDO / MUSICARIO / FESTA / VXSOR* (A Lucius Avidius Secundus, *musicarius*, Festa son épouse (a fait cette inscription)).

II^e s. ap. J.-C. (?) ; déc. en 1859 dans le jardin Froment au chemin d'Uzès à Nîmes ; Nîmes : Musée archéologique ; inv. 859.1.1.



Cette inscription funéraire, souvent citée mais jamais commentée, est pourtant une pièce maîtresse à verser au dossier des facteurs d'instruments de musique de l'Antiquité romaine. Le terme *musicarius* qui figure au datif sur cette plaque funéraire est ordinairement traduit par «fabricant d'instruments de musique» [Ernout et Meillet, 1951, 3e éd., s.v. *musicus*]. On connaît par ailleurs la mention épigraphique d'un *tibiarius* à Rome (facteur de *tibiae*) [C.I.L., VI, 9935] ou de *tubarius* (facteur de *tubae*) [Digeste, 50, 6, 6], qui indiquent une branche de la facture instrumentale. Aussi le terme *musicarius* est-il déconcertant (nous remercions A. Bélis d'avoir attiré notre attention sur ce point) parce qu'il contredit ce que nous savons sur cet artisanat à Rome -très spécialisé-, et parce qu'il désigne curieusement le facteur d'instruments de musique sous l'appellation «faiseur de musique». Ce mot aurait-il servi à désigner le fabricant polyvalent, élaborant à la fois des cordophones et des aérophones qui, à Nîmes précisément, auraient pu servir aux fameux *technites* dionysiaques ? (cf. supra p.47-48). Le *Thesaurus linguae latinae* [s.v. *musicarius*, 1900] propose d'y voir le nom de celui qui pratique la musique. Dans ce cas, quelle est la nuance avec le *musicus* ? G. Wille [1967] suggère que *musicus* devienne *musicarius* lorsqu'il qualifie la profession de musicien, ce qui est une hypothèse recevable. La faiblesse de notre argumentation vient de ce que le mot *musicarius* n'est connu que par des inscriptions (plusieurs à Rome, une en Afrique, en Espagne et en Narbonnaise) dénuées de représentation figurée. La plaque funéraire du nîmois L. Avidius Secundus illustre parfaitement l'apport et les limites de l'épigraphie.

C.I.L., XII, 3344. - 1952, Duval, p.292. - 1967, Wille, p.317. - 1986, Lavagne, p.148, note 97. 1992, Ghiron-Bistagne, p.230. - 1992, Guidobaldi, p.20, n°9.

Chr.V.

90

Stèle funéraire de *tubicen*

Grès ; L. 105 ; l. 47 ; brisée en trois morceaux recollés.

II^e s. ap. J.-C. (?) ; déc. dans la nécropole du Bois de Saint-Jean à Autun ; Autun : Musée Rolin ; inv. M.L. 834 (S.E.9).



Exécutée par un atelier de sculpteurs locaux, cette stèle, dont la forme et les dimensions s'apparentent à la suivante, montre un musicien en pied dont la spécialité est aisément reconnaissable. Cet homme tient de la main droite un tuyau conique pourvu d'un pavillon évasé comme sur la *tuba* (trompette droite). Il s'agirait donc d'un *tubicen*. Cette façon de tenir l'instrument en biais se retrouve sur la stèle d'un trompettiste militaire provenant de Chersonèse de Thrace [Behn, 1954, fig.172]. Sur une stèle du musée archéologique d'Orléans [Espérandieu, n°2961] un homme, vêtu de la tunique à capuchon gauloise, tient également dans la même position un instrument qui pourrait être une *tuba* si l'on en juge par son extrémité évasée (pavillon ?) Toutefois, l'identification reste douteuse, dans la mesure où l'inscription funéraire ne nous éclaire aucunement et où cette stèle a été brisée et érodée depuis sa découverte en 1823 (l'instrument pourrait être un outil vu de profil). Là encore, nous ignorons si ce trompettiste était employé à Augustodunum comme héraut ou comme musicien d'amphithéâtre.

Espérandieu, n°1875. - 1987, Exp. Autun, n°633.

Chr.V.

91

Stèle funéraire de musicien

Grès ; H. 105 ; l. 46 ; ép. 22 ; brisée en deux fragments recollés ; visage arraché ; cadre mutilé en haut à gauche ; nombreuses altérations de surface ; *ascia* gravée sur le côté droit.

1^{er} s. ap. J.-C. (?) ; déc. dans la nécropole du Bois de Saint-Jean à Autun ; Autun : Musée Rolin ; inv. M.L.830 (S.E. 13).

Autun est la seule ville de Gaule à conserver deux stèles de musiciens sculptés en pied. La particularité de celle-ci tient à la présence de deux instruments de musique figurés sur le monument funéraire. L'homme pose ses doigts sur les trous d'un long tuyau qui semble être une *tibia* simple. En effet, si les *tibiae* se jouent en principe par paire, nous savons qu'en certaines circonstances, le musicien n'employait qu'un seul chalumeau, comme le satyre de la mosaïque dionysiaque de Cologne [Parlasca, 1959, pl.71]. Martial cite une *tibicina* qui «souvent (...) emploie deux *tibiae* à la fois», ou «souvent n'en emploie qu'une» [Epigrammes, XIV, 63]. La cassure de la stèle ne permet pas de savoir si cet aérophone possédait un pavillon. Aux côtés du personnage, le sculpteur a représenté un petit orgue que l'on reconnaît à ses tuyaux décroissants, toutefois disposés dans le sens contraire à l'usage actuel. Selon J. Perrot, cet orgue serait pneumatique car ni cuve, ni socle n'y figurent. L'orgue à soufflets présente un mécanisme moins complexe que l'*hydraulus* et a donc été probablement inventé avant l'orgue hydraulique. Pourtant aucun texte ou monument n'évoque cet instrument avant le II^e siècle ap. J.-C. et on ne connaît dans tout l'empire qu'une seule représentation d'orgue pneumatique doté de ses soufflets, sur la mosaïque du III^e siècle de Mariamin en Syrie [Duchesne-Guillemin et Zaquq, 1970, p.108-109]. Vêtu de la tunique locale, ce musicien a-t-il fait sonner ces instruments à vent dans le gigantesque théâtre d'Autun ou dans l'amphithéâtre voisin ?

Espérandieu, n°1876. - 1965, Perrot, pl.VII, n°1, p.129. - 1987, Exp. Autun, n°633. 1989, Nertzic, p.249.

Chr.V.





IV

SURVIVANCES MUSICALES INDIGÈNES ET PARTICULARITÉS ORGANOLOGIQUES

«Où a-t-on vu qu'une acculturation soit complète ?»

[P. Veyne, "L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations", *Diogène*, n°106, 1979, p.3.]

Afin d'illustrer les moyens et effets de la romanisation sur les Celtes, il paraît pertinent de rappeler la politique d'Agriкола, gouverneur de la province de Britannia, rapportés par Tacite : «Il formait aux arts libéraux les fils de chefs (...), de sorte que des gens qui auparavant rejetaient la langue romaine en recherchaient l'éloquence. Puis on prit le goût de nos tenues et la toge devint fréquente puis peu à peu on en vint aux séductions de nos vices, aux portiques, aux bains, aux raffinements des banquets ; et chez ces hommes sans expérience, on appela civilisation ce qui était un élément de leur esclavage» [*Agricola*, XXI].

La présence romaine en Gaule marqua-t-elle une rupture au point d'effacer jusqu'au souvenir de tout instrument de musique gaulois ? Faut-il encore - comme le fit Camille Jullian - accuser les Romains d'avoir étouffé le génie gaulois ?

LA RÉAPPARITION DU CARNYX LORS DES SOULÈVEMENTS DE 21 ET DE 68 AP. J.-C.

S'il est bien un instrument qui était voué à la disparition, c'est le *carnyx*, en raison de son caractère guerrier et de sa valeur emblématique, symbole de l'identité gauloise. Force est de constater que cette trompe, à la morphologie si singulière, réoccupa le devant de la scène militaire et politique à la faveur des mouvements de révolte qui secouèrent la Gaule au I^{er} siècle de notre ère.

Sous le règne de Tibère (14-37), un soulèvement, lié à des causes économiques [Tacite, *Annales*, III, 40], prit naissance chez les Turons et les Andécaves relayés bientôt par les Trévires et les Eduens dirigés par Iulius Florus et Iulius Sacrovir, aristocrates locaux et citoyens romains. Cette insurrection fut écrasée par les légionnaires de la II^e Auguste stationnée en Germanie, sous Tibère. A cette occasion, on glorifia cette répression sur le décor de l'arc d'Orange - érigé à partir de 21 - afin de rappeler la supériorité des armées romaines sur les barbares gaulois. Or, la plupart des savants s'accordent à considérer que les armes gauloises sculptées sur cet arc datent du début de l'empire et non de l'indépendance, et commémorent bien les événements de 21 [Duval P.-M., in Amy, 1962, p.157 ; Picard G.-Ch., 1992, p.131-132]. Ainsi, les quelques trente sept *carnyxes* qui ornent les branches latérales des trophées de la façade est et les panneaux d'armes au sud-est et au nord-est ont été sculptés parce qu'ils furent réellement utilisés par les tribus gauloises lors de cette révolte.

A la fin du règne de Néron (54-68), la Gaule s'enflamme à nouveau. Cette fois, c'est Iulius Civilis, chef d'auxiliaires bataves, qui se soulève en Germanie Inférieure profitant d'une période de trouble et de confusion extrêmes. Soutenu par les Lingons, les Trévires et les Germains, il cherche à soulever la Gaule afin d'établir un *imperium Galliarum* [Tacite, *Histoires*, IV, 12 ss.]. Mais ce mouvement, faute d'entraîner l'adhésion des peuples gaulois, fut voué une nouvelle fois à l'échec. Civilis a-t-il mené une guerre de libération de la Gaule ? Son monnayage porte la trace de références à la Gaule qui semblent dater de sa période de collaboration avec le chef trévire Classicus. Il fait notamment frapper une monnaie sur laquelle le *carnyx* est associé au buste diadémé de la Gaule («*Gallia*») [n° 92]. Il est peu probable que les insurgés aient utilisé à nouveau cette trompe au sein de leur armement. Il faut plutôt considérer que c'était, pour les révoltés, le moyen d'afficher leur message en plaçant l'image de la trompe gauloise au droit, et l'enseigne au sanglier au revers. Même si les numismates sont partagés à ce sujet [Zehnacker, 1987, p.347], on ne peut s'empêcher de penser que ce motif iconographique devait véhiculer une référence explicite au sentiment national gaulois. Il faut attendre la révolte de Bar Kochba en Judée (132-135), sous le règne d'Hadrien, pour voir à nouveau des instruments de musique «nationaux» (trompes et cordophones) figurer sur le monnayage des insurgés à titre de symbole d'identification ethnique. Mais il s'agit là d'une véritable révolte nationale, ce qui en fait un cas à part. C'est donc une toute autre histoire...

LE CARNYX, UN SYMBOLE GAULOIS RÉCUPÉRÉ PAR L'ICONOGRAPHIE ROMAINE

A compter de la révolte de Civilis, le *carnyx* est accaparé à titre définitif par l'iconographie romaine, où, intégré au thème du trophée, il devient le signe du Gaulois vaincu. Certes, les Romains n'ont pas attendu les

années 68-70 pour faire du *carnyx* un motif récurrent dans l'art triomphal. Nous avons vu [n° 22 à 27] que cette trompe fit très tôt son apparition sur le monnayage de la Rome républicaine dès le III^e siècle av. J.-C. pour ensuite s'imposer à l'époque césarienne. La sculpture a tôt fait de prendre le relai d'abord à Rome avec la décoration du tombeau de Caecilia Metella, épouse de Crassus lieutenant de César [Picard Ch., 1957, p.201] ; en Gaule, ensuite, où les monuments commémoratifs portent inlassablement l'image du *carnyx*, à commencer par le trophée des Alpes érigé à la Turbie (province des Alpes Maritimes) par l'empereur Auguste après la soumission des peuples alpins en 14 avant J.-C. [Formigé, 1947, phot. n°47]. Dans la même région, le trophée de la Brague à Biot près d'Antibes fut également bâti à l'époque augustéenne [Laurent et Degas, 1907, n°48 ss.]. On peut y reconnaître, sculpté sur deux blocs, le corps et le pavillon d'un *carnyx* [Dor de la Souchère, 1988, pl.VII]. C'est surtout sur les arcs municipaux édifiés en Narbonnaise (Glanum puis Orange) que le thème du trophée avec *carnyx* allait trouver son expression la plus achevée. Le décor de la face ouest de l'arc de Glanum (de la fin du règne d'Auguste) est porteur d'un discours de propagande transparent : le *carnyx* gît renversé au premier plan parmi un amoncellement d'armes gauloises sur lequel est assise une femme, allégorie de la Gaule vaincue [Rolland, 1977, pl.25, 27, 49.1]. Sur la cuirasse de la célèbre statue d'Auguste de Primaporta datée de 20-15 av. J.-C. (Musée du Vatican) [Kähler, 1959, pl. 19], on trouvait déjà l'image de la Gaule, sous les traits d'une femme prostrée - un sanglier à ses pieds - tenant un *carnyx* de la main droite [fig. 12]. On a pensé successivement à la personnification de la Pannonie (Alföldi), ou de la Dacie (Kähler), là où il fallait voir la Gaule en raison de la symbiose étroite entre le *carnyx* et les Gaulois. La trompe zoomorphe peut apparaître aussi sur des reliefs n'ayant aucun rapport avec la sculpture triomphale mais cela relève de l'exception. A Narbonne, on la distingue parmi une panoplie d'armes sur des frises du début du I^{er} siècle qui seraient d'origine funéraire [n° 93]. Quant au bloc sculpté mis au jour à Avignon, il présente une autre variante du *carnyx* [Espérandieu, n°236] mais on ignore à quel type de monument il a pu appartenir.

Tous ces documents lapidaires ont une datation et une localisation communes. D'époque essentiellement augustéenne, ils sont la marque tangible de la politique de conquête et de pacification menée par Rome dans le sud de la Gaule avant, pendant et voire même après le règne d'Auguste (pour



Fig. 12 : Détail de la statue d'Auguste de Primaporta, avec la Gaule tenant un *carnyx* (Rome, Musée du Vatican ; d'ap. H.Kähler ? *Die Augustusstatue von Primaporta*, Köln, 1959).

l'arc d'Orange). Mais là ne s'arrête pas l'histoire du *carnyx* car à cette énumération il faut ajouter un autel votif nîmois daté vraisemblablement du III^e siècle ap. J.-C. [n° 94]. Comment expliquer la présence de la trompe gauloise sur un monument aussi tardif et dédié par un centurion primipile natif de Beyrouth ? Il faut croire que le *carnyx* symbolise ici à la fois le dieu topique Nemausus - invoqué sur l'inscription - et l'attachement de ce militaire à sa patrie d'adoption, la Gaule. Ce document figuré, aussi tardif soit-il - n'est pas un exemple isolé puisqu'à Rome les *carnyces* ornaient divers monuments de l'époque des Antonins (la base de la colonne trajane, la cuirasse d'une statue de Trajan, un relief triomphal conservé dans les collections du Vatican ou la plaque en terre cuite dite «plaque Campana» du British Museum) et même de la période des Sévères (fragment de la Porta Argentariorum). Le *carnyx* n'aurait-il été gardé dans l'art romain que pour sa valeur décorative et expressive, vidé alors de son sens premier ? Les artistes romains se seraient-ils contentés d'accomplir quelques variations dans le traitement de l'instrument ? On constate, en effet, que les modèles de *carnyces* sculptés présentent des caractéristiques communes (l'embouchure de la trompe est - de façon sur-

prenante - toujours masquée) mais ils ne sont toutefois jamais identiques. Les sculpteurs portent leur effort sur la réalisation du pavillon, c'est-à-dire la gueule de l'animal apparenté tantôt à un serpent tantôt à un être hybride et monstrueux (griffon ou dragon ?). En réalité, on sait qu'il n'y a pas de décor gratuit dans l'art romain. Aussi la documentation passée en revue porte à croire que les Romains ont fait évoluer le message attaché à cette trompe. Cet attribut guerrier qui vise au départ à désigner le Gaulois vaincu est remployé pour commémorer la soumission d'autres peuples barbares. Symbole celtique à l'origine, le *carnyx* perdure dans l'iconographie romaine du trophée où il est associé désormais à d'autres ennemis de Rome qui semblent pourtant avoir tout ignoré de ce type de trompe. Les Cimbres et les Teutons d'abord - mais il est vrai que les anciens faisaient difficilement la distinction entre Celtes et Germains - puis les Daces combattus par Trajan. Enfin, de façon générique, elle finit par désigner le barbare tout court. Curieuse victoire posthume pour cette trompe, apanage des armées celtiques tant redoutées de Rome, que d'apparaître comme un élément majeur du répertoire décoratif de l'art triomphal romain...

DES TROMPES SINGULIÈRES ET DE CURIEUX HOCHETS : LES TRADITIONS MUSICALES DES SANCTUAIRES INDIGÈNES

Si les Romains confisquèrent l'image du *carnyx* à des fins de propagande militaire et politique, ils n'empêchèrent pas pour autant l'utilisation (ou le dépôt) de cette trompe à l'intérieur des sanctuaires du culte indigène. C'est du moins ce que laisse croire la découverte d'un véritable pavillon de *carnyx* en tôle de bronze sur le site du temple de tradition gauloise qui fait face au théâtre de Mandeure (Doubs) [n° 95]. Longtemps ignorée, cette pièce mise au jour au XIX^e siècle n'a dû son identification récente qu'à la perspicacité de M. Lerat. Elle reste aujourd'hui méconnue et il convient, plus que jamais, de réparer cet oubli. Cet élément de *carnyx* présente, en effet, un intérêt exceptionnel car c'est le seul vestige de pavillon de *carnyx* connu en Europe en dehors de celui qui fut exhumé à Deskford en Ecosse [fig. 13] [Duval P.-M., 1977, phot. 217]. Daté du I^{er} siècle ap. J.-C. grâce à l'étude stylistique de son décor, ce denier utilisé par les tribus calédoniennes, fut découvert aux confins de l'Ecosse, donc dans une région située hors de l'influence romaine, dans la province de Bretagne. Du reste, il n'est pas sans présenter bien des analogies avec le pavillon de Mandeure notamment en ce qui concerne les procédés de fabrication. Dans un cas comme dans l'autre, ces éléments de *carnyx* font la démonstration de la maîtrise des forgerons travaillant en Gaule ou dans les îles britanniques et leur prédilection pour l'art animalier. A l'instar du pavillon de Deskford, celui de Mandeure fut réalisé en tôle martelée sur laquelle la décoration fut exécutée selon la technique du repoussé. La stylisation de la gueule de l'animal (la hure d'un sanglier ?) selon une tendance propre à l'art celtique rend ici l'effet saisissant. Malheureusement, le caractère peu scientifique des fouilles de 1881 interdit de proposer une datation précise pour cette trompe. Exhumée à Epomanduodurum (Gaule Belgique) dans le sanctuaire indigène remanié vers le milieu du I^{er} siècle ap. J.-C., ce fragment de *carnyx* est vraisemblablement d'époque romaine. Du même sanctuaire, on déterra à la même époque plusieurs centaines de clochettes ! Avaient-elles pour fonction, ainsi que notre *carnyx*, de résonner pendant les cérémonies en l'honneur des divinités guerrières auxquelles était dédié ce temple ? Rien n'est moins sûr. Nous préférons croire que tous ces instruments furent déposés à titre votif, perpétuant ainsi une tradition déjà pratiquée par les Celtes de la Tène.

D'autres exemples confirment que les sanctuaires indigènes ont pu avoir vocation de réceptacle pour les instruments de musique votifs. Sur le site des ateliers de potiers de La Graufesenque, près de Millau (Aveyron), la fouille d'un des deux *fana* a permis de déterrer une trompe en terre cuite [n° 96] assez semblable à celles qui furent découvertes au sommet du Mont-Ventoux et dont le British Museum conserve encore deux exemplaires [Jully, 1961, p. 428]. Par le matériau employé (la terre cuite), la morphologie (en forme de corne) et les dimensions (environ 20 cm), ces aérophones paraissent prolonger la tradition incarnée par les trompes protohistoriques exhumées à Numance en Espagne (II^e, I^{er} s. av. J.-C.) chez les Celtibères [Exp. Venise, 1991, p. 407].

La découverte fortuite au XIX^e siècle du «trésor» de Neuvy-en-Sullias (Loiret), sur le territoire de la *civitas* des Carnutes, nous introduit davantage dans l'univers musical de la religion indigène. Parmi un lot important de pièces de bronze datées jusqu'à présent du I^{er} et du II^e siècle ap.

J.-C., se trouve un cheval accompagné d'une inscription votive consacrée à Rudiobus ainsi que plusieurs autres animaux sacrés chez les Celtes (un cerf et des sangliers). L'intérêt de la découverte tient à la présence de figurines de danseurs et de danseuses nues [n° 98 à 102] et d'une grande trompette droite [n° 97], présentant des particularités organologiques indéniables. Ce lot d'objets semble provenir d'un sanctuaire celtique non localisé, aussi cette découverte éveilla l'attention des historiens. Certains savants vont jusqu'à penser que ce «trésor» aurait été enfoui par les druides [Varagnac, 1956, p. 146, n° 47 ; Ross, 1970, p. 202]. Il faudrait alors considérer que le lot a été enterré à l'époque de Tibère (14-37) ou de Claude (41-54), c'est-à-dire à une période où le pouvoir romain persécutait les druides [Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXX, 4 ; Suétone, *Claude*, XXV]. Or, certaines pièces du lot, comme le cheval, paraissent dater du II^e siècle. Il semblerait plutôt que le trésor vraisemblablement cultuel, ait été enfoui à l'époque d'insécurité au milieu du III^e siècle ap. J.-C. Personne n'est en mesure de dire si ces statuettes immortalisent une danse sacrée exécutée dans un sanctuaire et si on pouvait y entendre résonner cette trompette de facture très soignée. Notons toutefois que la nudité chez les Celtes paraît présenter un caractère magique [Webster, 1986, p. 66] ou rituel. Pline l'Ancien cite le cas des «femmes et bruns des Bretons (...) [qui] marchent nues dans certaines cérémonies religieuses» (*Histoire Naturelle*, XXII, 2, 1). Ces statuettes de danseuses, datées du I^{er} siècle, sont traitées dans le style caractéristique de l'art laténien, dont P.-M. Duval voit ici «l'une des dernières survivances continentales» [1977, p. 188]. La trompette n'est pas moins remarquable : elle présente un décor



Fig. 13 : Fragment de pavillon de *carnyx*, déc. à Deskford (Edinburgh, National Museums of Scotland) et proposition de restitution partielle de l'instrument (d'après Piggott, 1959, fig. 1)

important et soigné concentré sur l'embouchure, qu'on ne rencontre ni sur les *tubae* représentées dans l'art romain, ni sur le vestige de *tuba* romaine découvert en Hongrie [Speidel, 1976, p.150, n°10]. L'intérêt de cette trompette s'accroît lorsqu'on la compare à un autre exemplaire complet mis au jour à Saint-Just-sur-Dive (Maine-et-Loire), toujours dans la région ligérienne. Cette fois-ci, la trompette droite [n° 103] fut découverte accompagnée d'un lot d'outils métalliques, le tout enterré dans une caisse de bois. Cette trompette, conservée au musée de Saumur, présente des éléments décoratifs - concentrés à nouveau sur l'embouchure - qui contribuent à la particulariser. Pour A. Reinach, la présence de ce décor soigné la désignait comme «trompette d'apparat» romaine distincte des simples *tubae* [D.A., s.v. *tuba*, p. 524] mais nous n'avons aucune preuve de l'utilisation de telles trompettes. Peut-être faut-il plutôt considérer ce décor comme le signe du maintien d'une tradition propre aux bronziers celtes et qui consistait, comme on l'a vu, à porter une attention toute particulière à la décoration des trompettes. Voilà en tout cas une version locale de la *tuba* bien singulière ! Le soin apporté à la réalisation de ces trompettes, leur association avec des objets culturels ou des objets importants (comme des outils en métal à Saint-Just-sur-Dives) lors de leur découverte, le souci de leur préservation (caches de fondeur ou volonté de soustraire ces «trésors» à la menace barbare ?) lors de leur enfouissement témoignent que la valeur attachée à cet instrument - déjà notée à l'époque laténienne - reste une constante chez les Gallo-Romains.

La découverte sur le territoire de la Gaule et de la Bretagne de trois hochets métalliques de conception pratiquement identique démontre qu'il pouvait exister une unité de facture ainsi qu'un usage commun dévolu aux instruments de musique. L'un des hochets provient du Mont-Beuvray et n'est connu que par une gravure [n° 104] et une description de l'inventeur. Mais cela suffit à faire la preuve de la parenté organologique de cet idiophone avec le hochet de bronze mis au jour dans l'aire du sanctuaire de Cracouville (Viel Evreux) [n° 105] et celui qui fut exhumé outre-Manche parmi le «trésor de Felmingham» (Norfolk) [n° 106]. Le procédé de fabrication est toujours le même : chaque hochet est composé de deux hémisphères de tôle bombée reliés entre eux par un cercle métallique. Le tout repose sur un support pétalement qui coiffe un manche-poignée décoré. Remplis d'une ou de plusieurs billes de bronze (une bille a été retrouvée avec le hochet de Cracouville et celui de la Comelle-sous-Beuvray), ces hochets résonnent d'un bruit sec lorsque celles-ci heurtent la paroi de la sphère. Certes, des hochets métalliques existent dans l'empire romain : les fouilles de Chercell (Maurétanie) et de Tarragone (Tarraconèse) en ont livré un exemplaire et les Musées du

Louvre, de Berlin ou le British Museum en conservent un exemplaire identique [Devreker, 1969, fig.3], mais ils ne sauraient être confondus avec les modèles qui nous intéressent, car ils relèvent d'un principe de fabrication différent (la sphère est montée sur une longue tige fourchue dépourvue de décor comme sur le petit hochet de Sainte-Colombe (Rhône) [n° 107] et non pas directement sur un manche-poignée). C'est à tort que le modèle de Tarragone a été présenté lors d'une récente exposition comme un jouet d'enfant [Exp. Marseille, 1991-92, p.52]. Nos hochets gallo-romains n'ont rien à voir non plus avec des jouets. Les hochets d'enfants (*crepitacula*) sont de petite taille, réalisés en terre cuite comme ceux que l'on conserve dans les musées de Reims ou d'Autun [n°107] et exceptionnellement en métal. Ce type de hochet servait à l'enfant de jouet musical [n° 109], au même titre que les flûtes globulaires zoomorphes que l'on trouve parfois dans les sépultures [n° 110]. Les idiophones qui nous intéressent sont tous trois liés à un contexte culturel indiqué par le lieu de fouille (la zone du temple à Cracouville) ou le matériel exhumé (patère et clochette au Mont-Beuvray, grelots et clochettes à Cracouville, statuettes de divinités celtiques et chaudron à Felmingham). Ces hochets ne peuvent donc avoir été secoués que par des ministres du culte local. Au sistre égypto-romain répond le hochet gallo-romain.

On peut s'interroger à propos du contexte de découverte de tous ces instruments de musique. La trouvaille d'un *cornyx* dans un temple gallo-romain et l'enfouissement d'une trompette droite à Neuvi-en-Sullias ou d'un hochet à Felmingham autorisent-ils à y voir la manifestation d'actes de «résistance» face aux Romains ? On sait que de tels actes sont connus en Gaule après la conquête romaine par des témoignages numismatiques. Des monnaies à l'effigie d'Auguste, Tibère et Claude ont été volontairement mutilées à coup de masse ou de burin à Alésia (Côte d'Or) ou à Port-Haliguen (Morbihan) [Zehnacker, 1987, p.352-356]. Ce geste traduit vraisemblablement le mécontentement lié à la révolte de 21 sous Tibère ou à la politique répressive de Claude à l'égard des druides. Dans le cas présent, il ne semble aucunement justifié de parler de «résistance». Outre le fait que cette notion a été sérieusement remise en cause par l'historiographie [Etienne, 1976, p.95, 106], la relative tolérance pratiquée par les Romains en matière de religion - en Gaule comme ailleurs dans l'empire - a permis le maintien de certaines traditions religieuses et donc musicales. Au terme de «résistance», on préférera donc celui, plus adapté, de «survivance». Toutefois, on ne peut passer sous silence le fait que le druidisme ait été persécuté à l'initiative de plusieurs empereurs julio-claudiens mais c'est là une attitude guidée par des motifs plus politiques que religieux [sur la disparition du druidisme, voir Guyonvarc'h et Le Roux, 1986/1991, p.174 ss.].

SPECTACLES MUSICAUX ET THÉÂTRES RURAUX DE TYPE GALLO-ROMAIN

Les traditions musicales se sont d'autant mieux maintenues lorsqu'elles se sont pratiquées dans les sanctuaires ruraux. Chacun peut constater qu'à partir du moment où l'on quitte les régions les plus romanisées des Gaules et les chefs-lieux de *civitas*, les sanctuaires des agglomérations secondaires (*vici*) apparaissent comme les conservatoires des traditions indigènes. Mandeure n'est après tout que le chef-lieu d'un *pagus* (canton rural). Par ce biais, les instruments de musique pénètrent les campagnes alors que les musiques générées par la civilisation romaine s'exercent dans un cadre urbain, parce que liées au mode de vie et aux loisirs urbains.

On sait que dans les campagnes de la Gaule lyonnaise, en particulier, les sanctuaires indigènes cohabitent bien souvent avec un édifice de spectacle présentant des caractéristiques originales. De là à penser que ces édifices mixtes participant à la fois du théâtre et de l'amphithéâtre aient pu abriter des spectacles de mythologie celtique sur fond musical, il n'y a qu'un pas... que d'aucuns ont allégrement franchi. A partir de la lecture des structures de ces édifices, C. Jullian avait pressenti l'existence de spectacles propres à la Gaule [Jullian, T.VI, 1920, p.157]. Pour J.-J. Hatt, ces édifices mixtes permettaient des spectacles mixtes. Aussi propose-t-il d'y voir «d'un côté, dans l'espace circulaire de l'arène, défilés, processions, chœurs, danses, de l'autre côté en position dominante, s'imposant à tous les regards, épisodes de la vie des dieux et des héros» [Hatt, 1980, p.74]. Mais cette hypothèse, aussi séduisante soit-elle, n'est étayée par aucune source écrite ou figurée. Certes, la coexistence répétée de ces édifices ruraux - dont on connaît une quarantaine d'exemplaires - avec un temple érigé à proximité n'est pas sans

soulever des questions. C'est le cas, par exemple, à Sanxay (Vienne), Champlieu (Oise), Ribemont-sur-Ancre (Somme), Mandeure (Doubs), Augst (Suisse), Antigny (Vienne) ou les Bouchauds (Charente). Il est vrai que ces édifices particuliers - qu'il convient d'appeler «édifices de spectacles de type gallo-romain» [Dumasy, 1989, p. 56-57] - ont pu accueillir dans leur grande *orchestra* des processions en rapport avec le culte rendu sur le lieu des temples. Des travaux récents font état de l'utilisation concomitante de la scène réduite et de la grande *orchestra* et proposent de voir dans les théâtres ruraux «l'aboutissement de manifestations propres aux agglomérations secondaires plutôt qu'un véritable spectacle confiné dans leur seule enceinte» [Dumasy et Fincker, 1992, p.321]. Mais les trop rares découvertes musicales faites sur le site de tels sanctuaires (*cornyx* et clochettes votives à Mandeure) ne permettent pas d'en réinventer le scénario musical. Du culte de Mercure Canetonensis à Berthouville (Eure), A. Grenier dit que «la musique accompagnait les rites» [Grenier, 1958, vol.IV, p.775]. Il s'appuie pour cela sur la présence parmi le mobilier culturel d'«une clochette de bronze et de quatre becs de flûte (*sic*) en ivoire». Si la clochette a pu effectivement être agitée par un desservant du culte, en revanche, les pseudo-flûtes se sont avérées être des charnières de porte tout comme le fragment de «flûte» signalé par A. Audin lors des fouilles de la zone du temple sur la colline de Fourvière à Lyon [Béal, 1983, n°163-514 ; cf. n° 11]. C'est dire la faiblesse de nos sources concernant la musique dans ce type de sanctuaire associé à un édifice de spectacle. Alors, contentons-nous de constater que l'étroitesse de la scène (9,20m x 4m à Sanxay) interdisait le déroulement

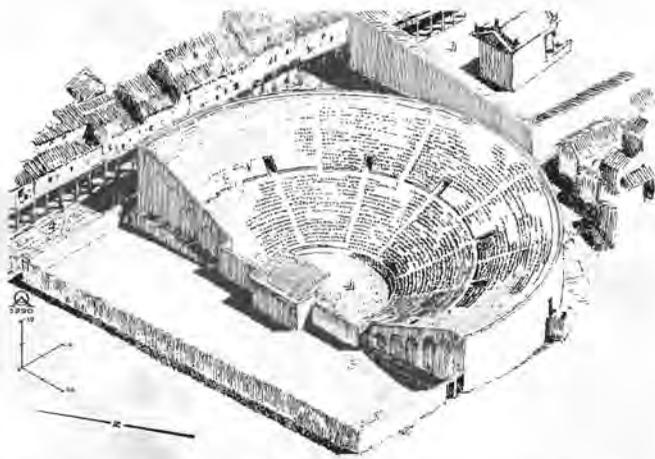


Fig. 14. Hypothèse de restitution du théâtre d'Alise-Sainte-Reine ; dim. de l'estrade : 11 m. x 3,50 m. (dessin Albéric Olivier, C.N.R.S., Bureau d'architecture antique, Dijon ; d'ap. cat. Exp. *Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, Musée H. Prades, p. 70).

normal des représentations scéniques données dans les théâtres classiques comme Arles ou Orange. « Reste la lacune majeure de nos connaissances sur ces édifices : le contenu des représentations théâtrales qui a entraîné la modification du modèle romain. C'est donc des seuls édifices - et de la finesse de nos analyses - que dépendra une meilleure approche de certains modes d'expression des populations gallo-romaines » [Dumasy, 1989, p. 68].

Parmi les divinités gallo-romaines honorées dans les sanctuaires ruraux, fort peu semblent avoir été dotées d'un attribut musical, à l'instar des dieux et héros de la mythologie gréco-romaine. Certes, une déesse indigène est honorée dans la *civitas* des Eduens par une dédicace inscrite sur une cymbale provenant probablement d'Autun [n° 53]. De cette divinité nommée Clutoïda, nous trouvons trace sur une inscription de Mesvres [C.I.L., XIII, 2895] dans la *civitas* des Sénon. Pourquoi lui offrir une cymbale ? Le choix de cet idiophone à titre votif peut indiquer qu'on l'assimilait à Cybèle ou que l'habitude d'offrir des cymbales à la Grande Mère contenait certains cultes locaux de déesses mères ; de la même façon les *tibiae* romaines ont résonné pendant une cérémonie d'offrande à la déesse germanique Vagdavercustis [autel du musée de Cologne, Schoppa, 1958, pl. 85]. C'est là le résultat du syncrétisme culturel. Il reste cependant une déesse gallo-romaine découverte à Cosne-sur-Loire [n° 111] qui tient de la main droite un type de hochet typiquement gallo-romain qui répond à l'organologie des hochets métalliques de Cracouville [n° 105] ou de Felmington-Hall

[n° 106]. Le cas n'est pas unique puisqu'un fragment de sculpture de Dijon [n° 112] montre à nouveau le bras (d'une divinité ?) levant le même hochet. Nous ignorons quels étaient leurs noms et leurs attributions divines.

Dès que l'on aborde l'étude de l'iconographie des divinités gallo-romaines, on se heurte au problème lié à leur interprétation. Il n'est pas aisé d'en démêler l'écheveau et de faire la part entre l'*interpretatio romana* et l'*interpretatio gallica*. Quels enseignements tirer à partir de cette iconographie ? Mercure inventeur de la lyre selon le mythe gréco-romain garde cet attribut dans l'imagerie gallo-romaine. Le prétendu sistre découvert à Berthouville sur le site du sanctuaire de Mercure Catenonnensis n'est en réalité qu'une lyre - très schématisée - posée sur un piédestal ! [n° 10]. Cet objet de bronze y fut peut-être déposé à titre d'*ex-voto*. Sur une stèle à quatre dieux conservée au Musée Saint-Rémi de Reims, Mercure emprunte à la fois la masque d'Hercule, les outils de Vulcain et la cithare d'Apollon [Espérandieu, n° 3666]. L'extraordinaire diffusion de l'image d'Apollon à travers l'art gallo-romain contribue à répandre le motif de la lyre et de la cithare auquel il est associé. Le portrait d'Apollon en pied, représenté nu, tenant le plectre de la main droite, une cithare posée à ses côtés sur un support, est un des sujets favoris des sculpteurs. Il est tantôt traité dans le *Reichstil* c'est-à-dire selon le goût officiel comme l'Apollon de l'Altbachtal à Trèves ou celui de la colonne de Mayence, tantôt - et plus communément - son image est exécutée dans le style provincial propre à la sculpture gallo-romaine dont on trouve l'illustration sur une stèle de Poitiers [Espérandieu, n° 1400], de Nancy [Espérandieu, n° 4535] ou sur un pilier aux quatre dieux à Autun [n° 113]. Apollon est toujours accompagné de son cordophone (une lyre à Nancy, une cithare à Poitiers et à Autun) dont le réalisme laisse parfois à désirer. Apollon citharède a véritablement prêté son image à tous les types de support, depuis la statuaire monumentale (la statue de culte découverte à Entrains -Nièvre- conservée au Musée des Antiquités Nationales mesure 2,65m de haut !) jusqu'à la céramique sigillée et même parfois les figurines de terre cuite [n° 114]. Sans oublier les bronzes nombreux à l'est de la Gaule. A Malain (Mediolanum), sur une statuette provenant sans doute d'un laraire, Apollon tient de la main droite un plectre surdimensionné tandis qu'une cithare (mutilée) repose sur une colonne placée à ses côtés [n° 115]. Cette image est cent fois reproduite, mais toujours différente, car pour les artisans et notamment les sculpteurs, « les modèles sont avant tout mentaux et confiés à la mémoire, ce qui explique leur *variatio* » [Reddè, 1978, p. 60]. Cette réussite iconographique montre que ce dieu se prêtait facilement à une assimilation avec un membre du panthéon celtique, d'où son succès dans la Gaule romaine.

Enfin, le Silvain gallo-romain combine la figure de Sucellus, le dieu celte, et celle du Silvanus romain, mais ce cas d'assimilation ne se rencontre qu'en Narbonnaise. C'est pourquoi, sur une stèle trouvée à Séguret (Vaucluse) [Espérandieu, n° 301], Silvain tient d'une main le maillet et de l'autre une flûte de Pan.

FLUTES DE PAN ET CLOCHETTES GALLO-ROMAINES : TECHNIQUES DE FABRICATION ET MILIEU D'UTILISATION

La flûte de Pan est un instrument de musique extrêmement fréquent dans l'iconographie gallo-romaine. Qui plus est, les hasards de l'archéologie ont voulu que trois spécimens de *syrix* aient été mis au jour sur le territoire de la Gaule. Leur aspect présente un fort intérêt, sur lequel il convient de s'attarder.

Instrument simple et peu coûteux, la flûte de Pan - *συριξ* en grec, *fistula* en latin - existe dans pratiquement toutes les civilisations européennes et extra-européennes et prend de ce fait une valeur universelle. Dans l'Antiquité, cet aérophone était largement répandu dans l'aire méditerranéenne mais nous avons vu que les Celtes en connaissaient l'usage. Le vestige de Klein-Kühnau (Dessau) en Allemagne orientale [Behn, 1954, pl. 86, n° 195] et un texte de Pollux [*Onomasticon*, IV, 77] l'attestent.

Les principaux modèles de flûte de Pan, dont Th. Reinach a dressé une typologie [Reinach Th., 1907, p. 6-7], se retrouvent dans l'iconographie gallo-romaine. Les *fistulae* étaient fabriquées avec des roseaux (*avenae*) reliés entre eux avec de la cire (*cera*). Pliny l'Ancien [*Histoire naturelle*, XVI, 26] et Martial [*Epigrammes*, XIV, 64] en font état. La fragilité du roseau explique qu'aucun vestige ne soit parvenu jusqu'à nous. La forme la plus classique de *syrix* est en « aile d'oiseau » pour reprendre la métaphore

imaginée par Pollux [*Onomasticon*, IV, 69]. C'est cette disposition qu'adopte la *fistula* sculptée sur un *oscillum* nimois [n° 74] ou encore celle dont joue Triton sur la mosaïque de Saint-Rustice [n° 71]. La flûte de Pan « en palier » en est une version modifiée : les tuyaux vont toujours décroissants mais par groupes. C'est ce modèle - assez peu répandu - que l'on trouve entre les mains d'une divinité champêtre (?) sur une statue provenant de Sainte-Colombe (Rhône) [n° 119]. Fort heureusement, d'autres matériaux que le roseau furent employés à titre exceptionnel. C'est le cas du bronze qui a servi à élaborer la *fistula* découverte au XIX^e siècle sur le site probable d'une *villa* gallo-romaine localisée près d'Agen [n° 116]. De ce modèle de petite taille, il reste six tuyaux de bronze fort endommagés (un septième venait à l'origine se greffer sur l'ensemble). La présence d'un trou circulaire sur les deux tuyaux les plus graves éveilla l'attention de Th. Reinach qui y vit le résultat d'une intervention du fabricant [*op. cit.*, p. 16]. Ces trous auraient pu servir à multiplier les notes pour les deux tuyaux en question, le musicien bouchant ou débouchant le trou à l'aide du pouce. En effet, lorsque l'on perce un trou latéral dans un tuyau sa longueur acoustique se trouve modifiée, mais c'est là une opération fort délicate qui risque de déséquilibrer tout l'instrument [Leipp, 1989, p. 227]. Un document figuré provenant de la

Narbonnaise pourrait confirmer l'existence de ce procédé sur certaines flûtes de Pan. En effet, un examen de la mosaïque de Saint-Rustice [n° 71] permet de découvrir plusieurs trous de forme rectangulaire aménagés dans la partie supérieure des tuyaux de la *syrix* de Triton. On connaît l'existence de ce type de trous sur les *auloi* grecs associés à des mécanismes [Bélis, 1988, p.116], mais dans le cas présent la forme rectangulaire ne permet pas au flûtiste d'obtenir correctement le trou. Il s'agirait alors d'une fantaisie décorative introduite par le mosaïste... Pour la flûte de Pan d'Agen, la difficulté consiste à déterminer l'origine de ces trous : perforation volontaire ou accidentelle ? Le mauvais état de conservation de cet instrument - les trous ont été déformés - ne permet malheureusement pas de conclure et nous laisse dans l'expectative. Non moins intéressant est le modèle de *syrix* conservé au musée de Metz [n° 117]. Trouvé à nouveau dans une villa romaine à Rouhling (Moselle), il surprendra ceux qui ignorent que la pierre est un matériau qui obéit aux mêmes lois acoustiques que le roseau ou le bronze [Balibar, 1981, p.37, 43-44], car c'est bien d'une *syrix* en pierre dont il est question ! Des dix tuyaux, il ne reste plus que la partie supérieure mais cela suffit pour constater que nous sommes en présence d'un véritable instrument et non pas d'une reproduction destinée à être placée dans les bras d'une statue. Les trous sont bel et bien forés à travers la pierre et la perce est soignée, ce qui en fait, à notre connaissance, un exemplaire unique dans le monde antique. Les auteurs grecs et latins ne font en tout cas jamais mention d'un tel matériau.

Unique en son genre également est la petite *fistula* mise au jour dans un puits sur le site d'Alésia [n° 118]. Datée probablement du I^{er} siècle ap. J.-C., elle se démarque des modèles courants par son matériau - le bois - et surtout sa structure. C'est en effet le plus ancien modèle connu en France de flûte de Pan monoxyle, c'est-à-dire que les huit tuyaux (dont sept seulement subsistent) sont, non pas assemblés côte à côte, mais forés dans l'épaisseur d'une seule plaque de bois dur. Il s'agit d'un travail minutieux et délicat qui a dû être réalisé à l'aide d'une tige cylindrique de fer chauffé. Philostrate l'ancien confirme ce procédé de fabrication dans l'Antiquité lorsqu'il écrit «les roseaux chantants sont aux pieds d'Olympos, avec les outils de fer qui servent à percer les *auloi*» [La Galerie de tableaux, xx, 1]. De ce type de *syrix* monoxyle, il semble que l'on puisse trouver trace dans l'iconographie gallo-romaine. Th. Reinach avait déjà noté que la flûte de Pan jouée par un enfant sur une figurine en argile blanche provenant de Vichy [n° 121] avait «exactement la forme de celle d'Alise» [Reinach Th., 1907, p.9]. A ce témoignage, qui reste valable, nous voudrions ajouter deux autres documents figurés.

Sur le sarcophage de Julia Tyrannia à Arles [n° 83] ou sur un autel taurobolique de Périgueux [Graillot, 1912, pl.II], la *fistula* sculptée est d'un seul bloc et aucun tuyau n'est individualisé. Cette caractéristique ne peut être considérée comme une simplification volontaire de la part du sculpteur et cela pour deux raisons. D'une part, la représentation des instruments de musique sur le sarcophage d'Arles est extrêmement fidèle, d'autre part - lorsqu'ils le souhaitent et comme l'exige leur modèle - les sculpteurs sont parfaitement capables de reproduire une *syrix* polycalame [n° 49 et n° 119]. La *fistula* monoxyle a peut-être été en Gaule moins rare qu'on ne le croit.

Mais à qui donc ces modèles atypiques de flûtes de Pan pouvaient-ils appartenir ? L'utilisation de la pierre et surtout du bronze qui servait à fabriquer les tuyaux d'orgues et parfois les chalumeaux des *tibiae* (comme ceux qui ont été découverts à Pompéi) [Bélis, 1988, fig.9] nous oriente vers des modèles peu courants, voire même «de luxe», peut-être réservés à des professionnels. Pour le reste, la *fistula* polycalame traditionnelle apparaît dans l'iconographie du culte métrouaque et dionysiaque et sur les scènes des théâtres. Mais en réalité, dans l'Antiquité romaine, son véritable domaine d'élection est éminemment pastoral. Les textes de Virgile [3^e Bucolique, vers 21-28] ou d'Ovide [Remèdes à l'Amour, vers 180-182] - parmi bien d'autres - insistent sur le caractère bucolique de la *fistula*. La statuette en ronde-bosse du Musée archéologique de Dijon [n° 120] confirme cette vocation. C'est bien un pâtre qui tient à pleines mains une flûte de Pan qu'il offre en *ex-voto* à la déesse locale Ianuaria. Par son caractère rustique et son origine agreste - elle fut inventée par un berger d'Arcadie, le dieu Pan - la *syrix* était l'attribut désigné du berger. Sur un *umbo* de bouclier du III^e siècle ap. J.-C. provenant de Schwarzenacker (Sarre), Ganymède est accompagné d'une houlette, d'un chien et d'une *fistula* rappelant que l'adolescent avait été berger [Exp. Paris (Kolling), 1983, n°195.a]. Décidément, en Gaule comme en Italie, cet aérophone garde une forte connotation champêtre. Clément d'Alexandrie ne disait-il pas, au III^e siècle de notre ère «Laissons la flûte de Pan aux bergers» [Pédagogie, II, 41] ?

La stabilité du milieu d'utilisation de la flûte de Pan, son universalité et sa pérennité organologique ne cèdent en rien à celles de la clochette pour

laquelle le procédé de fabrication et la fonction sonore apparaissent, là encore, comme immuables. A ceux qui s'étonnent de voir figurer ici la clochette, on rappellera qu'«un instrument de musique est une machine à fabriquer des sons» [Leipp, 1971, p. 154]. En tous points de l'empire, on peut trouver des clochettes (*tintinnabula*), de l'Espagne à l'Égypte, mais les Gaules sont incontestablement les provinces dont les fouilles archéologiques ont livré à la fois une quantité et une variété impressionnante. Rappelons que, rien que sur le site du temple de Mandeure, 200 à 300 clochettes ont été déterrées (dont une partie est encore conservée au musée de Montbéliard) à tel point que C. Jullian [1918, p.193] y vit un dépôt cultuel destiné à Epona, la déesse gauloise des chevaux. A défaut de cloches, que l'Antiquité ignore, forgerons et bronziers de la Gaule, réputés dès l'Antiquité, ont abondamment fabriqué des clochettes de fer brasé de cuivre ou de bronze selon la technique du bronze fondu (ou «coulé») ou du bronze martelé (ou «battu») [n° 122]. L'avantage du bronze vient de ce qu'il est facile et rapide à fondre, léger et plus résistant que le cuivre. Mais les alliages peuvent être complexes. En principe, la tôle de fer martelée avait sa surface externe recouverte d'une mince pellicule de cuivre. On remarque ce détail, par exemple, sur une clochette exhumée à Saintes et datée du II^e siècle ap. J.-C. [Feugère, 1992, n°148]. La clochette peut aussi être réalisée dans un métal argenté que seule une analyse plus poussée permettrait de déterminer [n° 122-6]. De nos jours, à la fonderie d'Herpian (Hérault), le principe de fabrication des sonnailles est resté le même que dans l'Antiquité : elles sont réalisées en tôle découpée et martelée et recouvertes de la pellicule de cuivre qui les fait chanter, alors que le grelot ou la clarine, destinés aux bovins, sont fondus [Jouffray, 1984, p.25-27]. Qu'on ne s'y trompe point ! Il s'agit bien d'un instrument de musique. Une plaque de tôle ordinaire donne un bruit de hauteur indéfinie alors qu'une clochette doit sonner sur une note particulière. Aujourd'hui comme hier, la sonorité s'obtient grâce au cuivrage, et le nombre de vibrations dépend du diamètre de base et de l'épaisseur du métal. L'étude des proportions de la clochette découverte à Augst (Augusta Raurica) a permis de montrer qu'elles répondaient aux conditions de la règle d'or indispensable pour assurer à l'idiophone une bonne sonorité [Mutz, 1957, p.48-52].

En Gaule, les modèles de clochettes présentent une morphologie très variée à tel point qu'on peut essayer d'en dresser une typologie détaillée (cf. *supra* p. 16). On constate que la hauteur maximale des clochettes avoisine les 15 cm [n° 123] et qu'il existe aussi des modèles miniatures de la taille d'un grelot [n° 124]. Alors, à quoi pouvait donc servir tous ces *tintinnabula* ? Pour évoquer la clochette, Martial use d'une métonymie et la désigne par son matériau constituant : le «bronze» (*aes*) [Epigrammes, XIV, 163]. La valeur sacrée accordée au bronze dans l'Antiquité - sous ce terme générique, on regroupe en fait bien des alliages - en faisait des instruments de culte tout désignés [Espérandieu, D.A., s.v. *tintinnabulum*]. A Tarragone, en Espagne, une clochette datée du II^e siècle ap. J.-C. porte l'inscription suivante gravée sur son pourtour : «(je suis) la clochette (qui sonne) pour les cérémonies du culte impérial, je suis la messagère indigène la plus récente. Bon siècle pour le sénat, le peuple romain et le peuple (tarragonais ?). Que vive Tarragone dans la félicité !» [Etienne, 1958, p.173]. Cette inscription, par la nature de son discours - personification de la clochette - et son emplacement - sur ses flancs - n'est pas sans évoquer les inscriptions que les maîtres-fondeurs traçaient sur la robe des cloches de nos églises [Exp. Paris, 1980, p.41]. Grâce à ce superbe document dont on ne possède pas d'équivalent en Gaule, nous savons que le tintement du *tintinnabulum* s'intégra dans le rituel du culte impérial, du moins en Espagne. La clochette a donc bien été un instrument de culte dans l'Antiquité. Utilisée probablement comme on l'a dit à l'intérieur des sanctuaires indigènes, on la retrouve dans l'iconographie métrouaque, puisque sur le manche d'un récipient argenté découvert à Ulpia Noviomagus sur les bords du Rhin, on croit reconnaître l'image d'une clochette placée sur le buste de la Grande Mère [Vermaseren, 1989, n°4, p.3, pl.IV.b]. On en a également repéré la trace dans l'imagerie dionysiaque [Balty, 1991, p.24-29]. Lorsqu'elle est utilisée pour sonner lors des cultes, la clochette possède un anneau de préhension et présente des dimensions qui doivent correspondre à sa fonction (12 cm de hauteur pour la clochette de Tarragone). Car les clochettes minuscules dont on a trouvé un lot important à Vertault (Côte d'Or) [n° 124] n'ont pas la même destination. Leur seule finalité est d'être déposées en grand nombre dans les sanctuaires en tant qu'offrande votive.

Le caractère prophylactique des clochettes justifie leur association avec le motif du phallus. A Trèves (Gaule Belgique), sur un phallus ailé sont accrochés trois *tintinnabula* [Menzel, 1966, n°202] tandis qu'à Autun, un phallus assez semblable a perdu ses clochettes mais on devine encore les trous qui servaient à les suspendre [Exp. Autun, 1987, n°177]. C'est pour les mêmes raisons - écarter le mauvais œil - que les Romains suspendaient au seuil des portes des maisons ces bustes de Mercure harnachés d'une multitude de clochettes et dont on a trouvé plusieurs exemplaires, dont un qui provient d'Orange [n° 127]. Dans

le même ordre d'idée, les clochettes accompagnent les enfants jusque dans leur sépulture, comme à Arras en Gaule Belgique [Jelski, 1984, p.268].

L'apotropaïsme véhiculé par la clochette fit qu'elle devint rapidement un attribut indissociable des animaux domestiques au cou desquels on la suspendait. Un couple votif de bœufs sculptés trouvé à Sémond (Côte d'Or) porte une grosse clochette métallique fixée à l'aide d'une chaîne [n° 125]. Elle était également portée par les chevaux ou les chiens dont les figurines en terre cuite blanche de l'Allier reproduisent l'image stéréotypée [n° 126].

Naturellement, la fonction d'appel et de signalisation dévolue aujourd'hui à nos cloches et clochettes étaient déjà connues. Les auteurs latins

et grecs de l'époque impériale nous informent que la clochette retentissait pour signaler la fermeture des thermes [Martial, *Epigrammes*, XIV, 163] ou pour avertir les esclaves [Lucien, *Sur ceux qui sont aux gages des Grands*, 31].

Tout autant que les *fistulae*, les clochettes font la démonstration d'une étonnante continuité tant dans la fabrication, la morphologie que dans la symbolique et les usages quotidiens. La clochette est d'ailleurs à la fois le seul instrument de musique et le seul objet cultuel et votif hérité du paganisme que l'Eglise chrétienne du haut Moyen Age adoptera sans modifications notables. Il suffit de contempler les «cloches à main» attribuées aux saints celtiques que l'on conserve dans les musées et les églises de Bretagne pour s'en convaincre [Merdrignac, 1991, p.37].

A PROPOS DE «SURVIVANCES CELTIQUES» ET DE «MUSIQUE GALLO-ROMAINE»

Ce tour d'horizon de l'instrumentarium gallo-romain montre à l'évidence qu'il n'est pas toujours facile d'interpréter nos documents. Notamment, comment réussir à faire la part entre les instruments et les usages musicaux qui relèvent de la permanence du «substrat celtique» - pour reprendre l'expression lancée jadis par L. Harmand - et ceux qui ne semblent être, somme toute, que le résultat d'une variante provinciale des modèles romains ? Les témoignages sont parfois fragiles lorsqu'il s'agit d'établir l'existence de survivances celtiques dans le domaine organologique. Ainsi, si les trompes en terre cuite exhumées à La Graufesenque et au sommet du Mont-Ventoux font songer aux trompes de la Numance protohistorique, on ne peut passer sous silence la présence d'aérophones similaires dans d'autres provinces romaines comme l'Égypte [Hickmann, 1949, p.146]. L'idée de survivances musicales n'est pourtant pas une simple vue de l'esprit, car ce n'est pas une pure coïncidence que de trouver deux vestiges de *carnyxes* datés du début de notre ère aux confins de l'Écosse et dans un sanctuaire séquanais ou de trouver enfouies sur le territoire gaulois les seules trompettes décorées du monde romain. Faut-il, comme l'écrit C. Goudineau, considérer le problème des survivances comme «un faux problème», car «il suppose une romanité idéale qui passerait par la suppression de tout ce qui est pré-romain» [Goudineau, 1979, p.313]. Il est vrai qu'il faut s'efforcer de donner de la vie musicale en Gaule une vision plutôt nuancée qui éviterait un tableau trop caricatural, nourri du cliché de la «romanité idéale» et de l'obsession des survivances celtiques. Mais on ne peut nier que la diversité musicale en Gaule est l'expression tantôt d'une diversité locale, d'une *civitas* à l'autre, tantôt de l'héritage des traditions indigènes. Les seules certitudes relèvent du domaine de l'archéologie : restent les témoignages matériels qui font l'éclatante démonstration d'instruments de musique que l'on peut qualifier parfois de «gallo-romains». Cet instrumentarium, fort original, contribue à faire la preuve qu'il en est de la musique comme de l'architecture : en Gaule romaine, les fabricants ne reproduisent pas forcément un modèle préétabli. P. Veyne a su traduire le cheminement du processus dans les provinces d'Occident : «Ce qui s'est passé entre la Grèce et Rome se reproduira deux ou trois siècles après, entre Rome et ses provinces. La Gaule ou l'Afrique romaine répéteront ou développeront les caractères de la civilisation romaine mais elles le feront pour leur propre compte, en tant que Gaule ou en tant qu'Afrique» [Veyne, 1979, p.26]. Il reste précisément à souhaiter qu'un premier bilan de la vie musicale dans les autres provinces de l'empire soit un jour dressé. Cela permettrait, à l'exemple de la Gaule, de mettre en évidence des distorsions et les particularismes provinciaux dans le domaine musical, dont on commence déjà à soupçonner l'existence pour certaines provinces comme la Bétique (avec les danseuses de Gadès), l'Égypte (avec ses harpistes et ses musiciens alexandrins renommés) et l'Afrique proconsulaire (où prédomine le luth).

Au terme de ce parcours musical, le spécialiste comme le profane ont tout lieu d'être partagés entre deux sentiments. D'un côté, la satisfaction d'avoir découvert des instruments de musique parfois inédits, souvent fort bien conservés et dont beaucoup ignoraient l'ancienneté, voire même jusqu'à l'existence (qui connaît le *carnyx* ?). De l'autre, la déception de n'avoir pu découvrir un pan plus large de cet univers musical. Ce n'est pas le moindre paradoxe de cette exposition consacrée à la musique que de n'y trouver aucun vestige de notation musicale antique (cf. *supra* p. 14) et donc de n'y entendre résonner aucune musique «reconstituée» de notre Antiquité.

Voilà une exposition musicale qui s'adresse au plaisir des yeux car telle est la loi de l'archéologie protohistorique et gallo-romaine. On trouve des instruments de musique dont on ignore bien souvent comment et par qui ils ont été utilisés, et quel répertoire ils ont pu servir à interpréter. C'est pourquoi les suppositions de C. Jullian à ce sujet pourront prêter à sourire lorsqu'il écrivait autrefois : «des airs qui se jouaient en Gaule, la plupart sans doute étaient empruntés au divertissement banal de la terre romaine (...), les villages pouvaient conserver de passionnantes bourrées (sic) ou de folâtres farandoles sorties du monde celtique ou des temps ligures et conduites par la cadence d'un air ancestral» [Jullian, T.VI, 1920, p.234].

Connaisant les limites de notre documentation sur ce dernier point, on est en droit de s'étonner des jugements de valeur portés à l'encontre de la «musique gallo-romaine» - terminologie qui, soit dit en passant, peut prêter à discussion. Certains musicologues, et non des moindres n'ont pas été tendres en écrivant que «la musique gallo-romaine devait être à la musique romaine ce que sont à Virgile ou à Horace, Ausone ou Sidoine Apollinaire» [Chailley, 1969, p.11]. Il est clair que la musique gallo-romaine n'aurait été qu'une pâle imitation, «une version au rabais» de la musique romaine dont on sait qu'elle est considérée elle-même dans les écrits des musicologues comme un sous-produit de la musique grecque... Notre but n'est évidemment pas de réhabiliter une quelconque «musique gallo-romaine», car nous ne sommes même pas en mesure de dire s'il existait une façon gauloise d'interpréter la, ou plutôt les musiques romaines. On ne peut donc juger ce qui n'a peut-être jamais existé. Ainsi, on se gardera bien de toute conclusion hâtive concernant cette musique «gallo-romaine». Face à l'abondance des hochets et clochettes découvertes sur les sites de la Gaule et aux vestiges répétés de *syringes*, certains pourraient être tentés de croire que cette musique était essentiellement cliquetante et ses instruments plutôt «primitifs». N'oublions pas que l'archéologie fautive en partie les données musicales puisqu'elle ignore largement les cordophones - instruments pourtant fort répandus - dont les matériaux périssables étaient condamnés à une rapide disparition, de ce fait, les instruments en matériaux peu périssables sont «sur-représentés». C'est un peu le risque lorsque les musicologues férus d'harmonie et de théorie musicale, façonnés par l'étude de l'esthétique des musiques savantes daignent porter un regard aux musiques antiques : celles-ci risquent bien souvent de n'apparaître que comme de fades «musiquettes»... C'est oublier qu'un simple vestige de trompette ou qu'une stèle de musicien peuvent apprendre beaucoup sur les procédés de fabrication, l'acoustique, les goûts musicaux ou la dimension sociale de la musique dans les civilisations antiques. Il serait grand temps de prendre conscience que l'étude des instruments de musique au même titre que l'architecture, l'armement ou l'orfèvrerie, est un élément supplémentaire et indispensable pour appréhender le niveau technologique et culturel d'une société de l'Antiquité.

Dans l'immédiat, efforçons-nous de débarrasser les vitrines de nos musées des pseudo-instruments antiques (les prétendues *tibiae*...) et recherchons ceux qui dorment peut-être encore dans les réserves ou les dépôts archéologiques. Après tout, le hochet de Felmingham ou le *carnyx* de Mandeure ont bien attendu plus d'un siècle avant d'être identifiés comme des instruments de musique ! Puisse cette exposition réussir à attirer l'attention sur notre patrimoine musical et faire resurgir au grand jour quelques instruments méconnus ou trop vite oubliés...

Christophe Vendries

Argent ; diam. 2 ; avers frappé au nom de *GALLIA* avec buste diadémé de la Gaule à droite devant un *carnyx* dressé ; revers frappé au nom de *FIDES* avec deux mains jointes tenant deux épis et une enseigne surmontée d'un sanglier.

1^{er} s. ap. J.-C. ; Oxford : Ashmolean Museum.



La frappe de cette monnaie par Civilis, ce batave chef d'un contingent d'auxiliaires en Germanie Inférieure lors de la crise de 68 ap. J.-C., soulève bien des interrogations. On ignore comment les insurgés se sont procurés les graveurs et le matériel nécessaire à cette émission [Zehnacker, 1987, p.347]. Il faut insister sur le fait que ce denier est unique (nous n'en possédons qu'un seul exemplaire). La représentation de la Gaule tout comme celle du *carnyx* est peu conforme à la tradition. A la différence de la personification de la Gaule représentée sur une monnaie de L. Hostilius Saserna datée de 48 av. J.-C. [n°27] et de celle qui figure sur l'arc de Glanum ou sur la statue d'Auguste de Prima porta [fig.12], la femme est ici coiffée, habillée et diadémée. Ce n'est plus la *Gallia comata* mais une version policée et académique qui transforme la gauloise échevelée en matrone romaine. Le *carnyx* n'est pas mieux figuré. C'est à peine si l'on reconnaît cette trompe tant le graveur en a simplifié la silhouette. Il est clair que le motif a été ici emprunté à la monnaie républicaine de L. Hostilius Saserna. Le monnayage de Civilis puise en effet dans le répertoire iconographique monétaire des guerres civiles. Aussi les numismates s'interrogent-ils pour savoir comment les insurgés ont pu se procurer des modèles frappés depuis plus d'un siècle. Deux raisons peuvent être invoquées pour expliquer cette distorsion de la réplique par rapport à son modèle. D'une part l'expérimentation de certains graveurs à propos de laquelle H. Zehnacker note [p.348] qu'on a relevé plusieurs contresens iconographiques. D'autre part, les insurgés de 68/69 ne veulent pas détruire l'empire romain et souhaitent peut-être donner de la Gaule une image rassurante, impliquant ainsi l'abandon de la référence iconographique traditionnelle de la «Gaule chevelue». Quoiqu'il en soit, les historiens ne s'accordent pas pour dire si la révolte de Civilis était bien une révolte «nationale» contre Rome. Plutarque écrit bien que la Gaule était prise d'une «fièvre de séparatisme» [Galba, 10] et Flavius Josèphe présente effectivement le soulèvement de Clascicus et Civilis comme un mouvement national [Guerre des Juifs, VII, 75-79 ss.] mais plusieurs savants ont démontré que la propagande flavienne s'était efforcée de donner de cette révolte de Germanie l'image d'une guerre nationale sans rapport avec la guerre civile [Jal, 1962, p.43].

1862, Blacas d'Aulps, p.226-227, pl.VII.4 (dessin peu fidèle). - 1928 (repr. 1975), Sachs, n°200. 1954, Behn, pl.83 n°2. - 1968, Mattingly et Sydenham, p.180, 192 n°3.

Chr.V.

93

Relief avec armes et *carnyx*

Calcaire ; H. 74 ; l. 88 ; ép. 32 ; bloc ayant appartenu à une frise.

Epoque augustéenne ou tibérienne [Gayraud] ; déc. dans les remparts (bastion Saint-Gôme) à Narbonne ; Narbonne : Musée archéologique ; sans n° inv.

Le *carnyx* est montré renversé au milieu d'un amoncellement d'armes (tunique, casque, hache, glaives). Comme à l'accoutumée, le sculpteur n'a représenté que le pavillon de l'aérophone et la partie supérieure du corps (le reste étant masqué derrière la tunique). La gueule ouverte de l'animal, ses oreilles dressées et sa crête sont conformes à l'imagerie habituelle du *carnyx* dans la sculpture romaine. On retrouve des *carnyxes* figurés sur d'autres blocs narbonnais [Espérandieu, n°701, 729]. Loin d'appartenir à des monuments triomphaux, ces frises d'armes où n'apparaissent jamais de véritables trophées, pourraient être les fragments de monuments funéraires [Janon, 1986, p.118-119].

Espérandieu, n°691.

Chr.V.

94

Autel votif avec *carnyx* et bouclier

Calcaire (pierre de Lens) ; H. 89 ; l. 48 ; ép. 37 ; relief de la face droite endommagé ; inscription développée sur cinq lignes en belles lettres avec ligatures sur la face principale : *I.O.M. HELIOPOLITAN / ET NEMAVSO / C IULIVS TIB FIL FAB / TIBERINVS P P DOMO / BERYTO VOTVM SOLVIT* (Caius Iulius Tiberinus, fils de Tiberius, de la tribu Fabia, primipile, natif de Beyrouth, accomplit le vœu qu'il avait fait à Jupiter Héliopolitain très bon, très grand et à Nemausus).

vers 200 ap. J.C.(?) [Turcan] ; déc. dans le bassin de la fontaine de Nîmes en 1752 ; Nîmes : Musée archéologique ; inv. G.D.2.

Ce monument votif taillé dans une pierre locale nous intéresse par l'origine de son dédicant, sa datation tardive et par le caractère insolite de son décor qui réunit sur les



faces latérales deux scènes totalement indépendantes. Sur le côté droit figure Jupiter Héliopolitain, divinité syrienne d'Héliopolis-Baalbeck, qui tient un fouet de la main droite et un bouquet d'épis de l'autre, et dont on sait qu'il remporta un succès particulier auprès des militaires. Sur la face gauche, le sculpteur a fort habilement représenté deux éléments de l'armement gaulois de la Tène : un bouclier ovale avec *umbo* circulaire et décor de demi-lunes aux extrémités (dont A. Duval [Exp. Paris, 1983, n°255] signale la présence sur un bouclier d'une tombe d'Etrechy dans la Marne dès le IV^e s. av. J.-C.) et un *carnyx* dont le traitement du pavillon est des plus réussis. Si les *carnyces* sont volontiers associés aux boucliers gaulois sur l'arc d'Orange [Duval P.-M., in Amy et alii, 1962, vol.2, pl.20], ou sur un bloc d'origine indéterminée trouvé à Avignon (I^{er} s. ap. J.-C. ?) [Espérandieu, n° 236], la disposition du *carnyx* et du bouclier en sautoir paraît cependant unique. En revanche, le procédé utilisé par le sculpteur pour suggérer l'échine de l'animal sous forme d'appendices triangulaires est déjà utilisé sur l'arc de Glanum [Rolland, 1977, pl.25]. A défaut de défenses que l'iconographie ignore, le dessin de l'échine est le moyen le plus sûr pour évoquer le sanglier. Sidoine Apollinaire, au V^e siècle, décrit un pantomime narbonnais adoptant l'apparence d'un sanglier «hérissant de soies sa tête et son dos» [Carmen, XXIII, 291-292]. On ne manquera pas de signaler, qu'en vertu d'une habitude répandue dans la sculpture romaine, l'embouchure est ici une nouvelle fois absente à la base du tuyau.

Chacune de ces scènes est rendue intelligible grâce à l'inscription frontale. Pour R. Dussaud, le groupe au bouclier et à la trompe «symbolise le dieu topique Nemausus et forme pendant à la représentation de Jupiter Héliopolitain». R. Turcan [1972, p.111] interprète cette association d'une divinité du Levant avec Nemausus comme le résultat de l'écuménisme religieux fréquent à l'époque impériale. Ce militaire romain a sans doute tenu, tout en rappelant ses attaches orientales, à faire figurer deux symboles explicites qui caractérisent l'origine gauloise de Nemausus, la divinité gauloise de l'eau. Notons qu'en Germanie, c'est également un Berytain qui consacre à Jupiter Héliopolitain un monument votif [Turcan, 1992, 2^e éd, p.153, 155] et que l'on connaît à Nîmes un autre exemple de dédicace réunissant Jupiter et Nemausus [C.I.L., XII, 3070].

C.I.L., XII, 3072. - I.L.S., 4288. - Espérandieu, n°431. - 1903, Dussaud, p.352-355. 19., Déchelette, T.IV, fig.496 (phot. inversée). - 1972, Turcan, p.109-111, pl.XXXII. 1983, Exp. Paris (Duval A.), n°255 (datation erronée) - 1986, Turcan, p.509.

Chr.V.



95 Fragment de pavillon de *carnyx* zoomorphe

Tôle de bronze à patine noire lisse ; L. 20 ; ép. 3 ; distance entre les 2 extrémités de la mâchoire 23,5 ; tôle déchirée dans la partie arrière ; aucune trace de restauration.

Epoque romaine, I^{er} s. ap. J.-C. (?) ; déc. dans le sanctuaire indigène qui fait face au théâtre de Mandeure (Doubs) lors des fouilles de 1883, avec un lot de monnaies gauloises et romaines selon les descriptions de l'inventeur ; Montbéliard ; Musée du château des Ducs de Wurtemberg ; inv. 882.1.1.

Cette pièce métallique, que seule une analyse stylistique du décor permettrait de dater avec plus ou moins de précision, n'a curieusement jamais retenu l'attention des spécialistes de la Gaule. Sa réalisation est pourtant remarquable et son intérêt capital. La fabrication de cet objet en bronze battu met en œuvre les techniques chères aux bronziers celtes. Le repoussé, exécuté de l'intérieur, a permis de tracer de longues nervures courbes le long de la mâchoire de l'animal, de la même façon que sur la hure d'un des sangliers en tôle battue du trésor de Neuvy-en-Sullias [inv. A.6301 ; Guyonvarc'h et Le Roux, 1986/1991, fig.8]. L'étamage, ensuite, est reconnaissable par une soudure à l'étain au niveau de l'œil. Par ses dimensions, son matériau et son mode de fabrication, cet objet zoomorphe offre une parenté étroite avec le pavillon de *carnyx* exhumé à Deskford (Ecosse) [fig.13]. Ce dernier, long de 21,6 cm et travaillé au repoussé pour le décor de l'œil, montre un animal la gueule ouverte que l'on identifie à la hure d'un sanglier. Symbole de force, le sanglier - qui prêtait aussi son effigie aux enseignes gauloises - est l'animal le plus représenté dans l'art celte. Malgré l'absence de crête et d'oreilles qui devaient être rapportées - comme sur le même sanglier de Neuvy-en-Sullias - et dont on devine cependant l'emplacement, peut-on reconnaître à nouveau l'image d'un sanglier dans la pavillon de Mandeure ? Le décor au repoussé le long du maxillaire trace une pointe qui pourrait figurer la canine éversée propre à ce type de suidé, dont on trouve très rarement la trace dans l'iconographie celtique ou romaine (toujours sur le sanglier de Neuvy-en-Sullias, une fente était prévue dans la tôle afin d'y insérer les défenses). Cependant, la présence de dents alignées, le couronnement acéré de la mâchoire supérieure et l'aspect particulièrement monstrueux de l'animal pourraient aussi bien l'associer à un loup. Ce traitement particulier de l'art animalier rappelle que «l'art celte a une tendance marquée à la caricature des animaux» [Duval P.-M., 1982, p.26]. Chez les Celtibères d'Espagne, une des trompes en terre cuite mises au jour à Numance (II^e/I^{er} s. av. J.-C.) semble adopter précisément l'anatomie du loup pour décorer son pavillon [Exp. Venise, 1991, fig. p.406]. A la différence du pavillon de Deskford, l'animal de Mandeure est montré gueule grande ouverte, poussant son cri -



comme sur les *carnyces* du chaudron de Gundestrup [fig.2], les monnaies gauloises et romaines ou l'arc d'Orange -, ce qui lui confère un aspect beaucoup plus menaçant. Si bien des peuples de l'Antiquité (Assyriens, Égyptiens, Grecs, Romains) aimaient donner à leurs instruments de musique une allure zoomorphe, autant pour des raisons décoratives que symboliques, les Celtes furent les seuls, avec les Mochicas et les Indiens (porte nord du *stūpa* de Sāñci, pilier ouest, relief sup. 1^{er} s. av. J.-C.), à coiffer leurs trompes d'un pavillon animalier. A en croire Raffaele de Marinis, les Gaulois Cénomans établis en Italie du nord dans la région de Mantoue auraient fait usage d'un *carnyx* à tête de canard [Exp. Venise, 1991, fig.647]. Cette hypothèse, liée à l'interprétation de vestiges d'éléments de bronze exhumés de la nécropole de Castiglione delle Stiviere (III^e s. av. J.-C.) reste toutefois contestable car le principe de fabrication est peu conforme à celui utilisé habituellement.

Il est étonnant qu'à Deskford comme à Mandeure, on ait retrouvé seulement le pavillon, partie de la trompe la plus ouvragée et la plus fragile. Ce fragment décoré aurait-il été uniquement déposé dans le sanctuaire des Séquanes sans les autres éléments tubulaires ? Trouvés au XIX^e siècle, ces deux vestiges de *carnyces* n'ont peut-être été récupérés que parce qu'ils présentaient un intérêt décoratif. Toutefois, l'élément tubulaire isolé retrouvé à Dürnau [n°33] autorise à penser que la trompe a pu être déposée dans un but votif sous forme de fragments. Si l'on se réfère à la description de C. Duvernoy [1883, p.42] qui parle de «lames de bronze estampées ou repoussées, représentant de grossières figures d'animaux», il aurait pu y avoir plusieurs pavillons de *carnyces* exhumés dans le temple de Mandeure. Ajoutons enfin que l'épaisseur de l'objet pourrait indiquer qu'il ne s'agit pas du vestige d'un instrument mais plutôt d'une représentation destinée à être appliquée sur un monument.

1883, Duvernoy, p.42. 1962, Lebel, n°75-1986, Clavel-Lévêque, p.31, note 30. -1988, Frézouls, p.496. Chr.V

96

Trompe

Céramique sigillée lisse ; L. 32 ; diam. pavillon 7,7 ; diam. grain 0,5 ; objet très restauré en plusieurs endroits (embouchure, pavillon, anneaux) ; un élément de bois a été introduit à l'intérieur du corps pour consolider les parties restaurées.

50/80 ap. J.-C. ; prov. La Graufesenque (Aveyron), *Janum* 1 (parmi les ex-voto) ; Millau ; Musée ; inv. G.77.S.68.

Les instruments de musique fabriqués en terre cuite sont plutôt rares dans le monde romain, mais ils ne sont pas pour autant inexistant. La province d'Égypte (Tell Basta) et la Narbonnaise (La Graufesenque - Aveyron - et le sommet du Mont-Ventoux - Vaucluse) fournissent des témoignages matériels de dépôts votifs constitués de trompes en terre cuite. Ces aérophones ont été fabriqués dans les ateliers de potiers tout comme cette *syrix* en terre cuite exhumée sur le site d'une villa romaine de Bretagne dans l'Oxfordshire ou ce moule servant à fabriquer des flûtes de Pan mis au jour à Rheinzarben avec l'inscription mentionnant le nom du potier [Hands, 1974, p.132]. Le modèle découvert à La Graufesenque est composé de cinq sections tubulaires de longueur inégale divisées par des anneaux disposés à intervalles irréguliers autour du tuyau. Comme sur un modèle trouvé au Mont-Ventoux [Jully, 1961, fig.b], la trompe possède un anneau de suspension disposé à la hauteur du pavillon. Ces trompes reproduisent probablement la forme et sans doute les dimensions de modèles de trompes métalliques. Nous savons toutefois, grâce aux nombreux exemplaires d'aérophones en terre cuite que nous ont laissés les civilisations précolombiennes, que de tels instruments étaient capables de sonner. La trompe de La Graufesenque est une des rares trompes en Gaule - sinon la seule - dont le contexte archéologique a permis de proposer une datation précise. Sans contexte archéologique, ce type d'instrument naturel est quasiment indatable, car on en connaît de la préhistoire à l'époque moderne, qui reproduisent inlassablement les mêmes formes [cf. n° 2].

1987, Exp. Toulouse (Vernhet), 1987, n° 342.

Chr.V.



97

Trompette droite

Métal (cf. analyse des métaux) ; L. 144 ; L. de l'embouchure 6 ; tôle endommagée et fracturée en plusieurs endroits, notamment sur le pavillon (incomplet).

1^{er} s. ap. J.-C. (?) ; déc. fortuitement en 1861 dans une sablière à Neuvy-en-Sullias (Loiret) avec un lot de 33 objets en bronze, enterrés dans une fosse profonde d'1,40 m «dont les parois avaient été soutenues par un mur de fragments de tuiles à rebords» et recouverte d'un toit en planches ; déposée en 1862 - avec le reste du lot - au Musée Historique et Archéologique de l'Orléanais ; Orléans : Musée historique et archéologique de l'Orléanais ; inv. A.6306.

Cette longue trompette droite, formée de six sections de bronze battu réunies grâce à des anneaux de bronze fondu, aurait été retrouvée entière alors que les animaux en bronze repoussé avaient été disloqués au moment de leur enfouissement. Outre ses dimensions impressionnantes qui en rendent la manipulation peu aisée, cette *tuba* se caractérise par la présence d'une embouchure (fixée par les restaurateurs ?) et d'un décor de nervures concentré sur la corps supérieur de l'instrument.



Détails

Cette version inédite d'une *tuba* présentait-elle dans le contexte du «trésor» de Neuvy-en-Sullias un caractère sacré ou militaire ? Les deux aspects sont indissociables. E. Thévenot [1951, p.134] suggère une unité dans le mobilier qui passe par le regroupement de la statuette de Mars, des sangliers-enseignes, du cheval Rudiobus dont le nom est souvent associé à Mars et de la trompette droite auxquels on pourrait ajouter un *umbo* de bouclier. Il n'est pas interdit de penser que la trompe et le lot de figures de bronze qui l'accompagnait étaient des objets votifs provenant d'un sanctuaire local (on a signalé la proximité du sanctuaire celtique de Fleury). Trouvée sans contexte archéologique, cette trompette ne peut être datée de façon assurée.

Rapport d'analyses du métal effectuées en 1972 par le Laboratoire des Musées de France sur la trompette de Neuvy-en-Sullias

points d'analyse	zinc Zn	plomb Pb	étain Sn	arsenic As	antimoine Sb	fer Fe	argent Ag	nickel Ni	manganèse Mn	bismuth Bi	cobalt Co	cadmium Cd
6 -	12,8	0,14	0,60	t= <0,01	0,92	0,08	0,02	0,08	0,17	p	p	p
5 -	4,15	0,14	0,31	t	0,28	0,10	0,01	0,06	0,01	p	p	p
4 -	12,5	7,10	13,5	t	0,95	0,09	0,03	0,09	0,16	p	p	p
3 -	0,76	0,66	0,66	t	0,35	0,10	0,01	0,06	0,03	p	p	p
2 -	9,25	8,60	2,65	t	0,30	0,07	0,02	0,07	0,06	p	p	p
1 -	0,33	0,25	0,15	t	0,26	0,09	0,01	0,06	0,05	p	p	p

Essai d'interprétation du tableau d'analyse spectrographique du métal :
 La lecture de ce rapport confirme la complexité des alliages utilisés dans l'Antiquité que ne saurait résumer l'appellation traditionnelle de trompette «de bronze». Derrière ce vocable se cache une série de nuances qu'il convient d'essayer de présenter.
 Premier enseignement : l'alliage binaire cuivre/étain (= bronze) - où dans les bronzes antiques le cuivre est largement majoritaire - n'est pas prédominant. Il est supplanté par l'alliage cuivre/zinc (= laiton) dans presque toutes les parties coulées ou frappées. C'est plus une trompette en laiton qu'en bronze qu'il nous est donné d'étudier. C'est dans cet alliage ductile et malléable qu'aujourd'hui sont fabriqués nos «cuivres» (trompettes, *tuba*, clairon, etc.) tandis que les flûtes traversières sont réalisées en maillechort (alliage cuivre/zinc/nickel). Le laiton est ici associé au plomb dont on sait qu'il facilite les opérations de fonderie. C'est pourquoi il apparaît souvent dans la composition des alliages antiques. Les autres métaux n'interviennent qu'en très faible quantité en tant qu'impuretés (arsenic) ou de constituants mineurs (argent, fer, antimoine, ...). Peut-être avaient-ils pour résultat de faire varier les couleurs de l'alliage majeur et de jouer un rôle sur l'aspect extérieur de l'instrument [Briard et Bouhris, 1979, p.407 ; Condamin et Formenti, 1979, p.110 ss.].

D.A., [Reinach A.], s.v. *tuba*, p.524. - Espérandieu, n°2984.
 1866, Mantellier, p.205, n°22. - 1926, Reinach S., p.259. - 1954, Behn, fig. n°186.
 1960, Grenier, p.727. - 1963, Exp. Paris (Braemer), n°398. - 1964, Bydoux, p.206-207.

Chr.V.

98 Statuette de danseuse

Bronze coulé ; H. 14 ; l. 7,6.

1^{er} s. ap. J.-C. [Duval P.-M.] ; prov. Neuvy-en-Sullias (Loiret) [cf. n° 97] ; Orléans : Musée historique et archéologique de l'Orléanais ; inv. A 6296.

En Gaule, le nombre des petits bronzes est considérable. Parmi le lot d'ex-votos découverts dans la cache de Neuvy-en-Sullias sur les bords de la Loire, on dénombre sept animaux et onze figurines humaines de 9 à 20 cm de hauteur. L'ensemble n'est pas homogène car, si quelques unes sont conformes aux canons de l'art gréco-romain (Mars, Esculape, Eros), la majorité relève de l'art indigène. Dans ce dernier groupe, on distingue quatre statuettes d'hommes et cinq statuettes de femmes. L'une de celles-ci est reproduite à satiété dans les ouvrages d'art et d'histoire à dessein d'illustrer le caractère particulier de l'art gaulois : nue, cette femme aux cheveux longs, semble esquisser un pas de danse, un bras étendu, l'autre ramené derrière sa chevelure. L'unanimité s'est faite aujourd'hui autour de cette statuette, la plus célèbre du lot,



dont on admet volontiers qu'elle «est tout l'opposé d'une œuvre gréco-romaine» et qu'elle ne serait pas désavouée par un grand artiste de notre siècle» [Duval P.-M., 1977, p.188]. Or, à l'époque de sa découverte et encore au début de notre siècle, les qualificatifs utilisés à son égard étaient loin d'être élogieux. Nous ne résistons pas au plaisir de citer les propos de S. Reinach, conservateur du Musée des Antiquités Nationales : «les côtes sont apparentes, le corps est d'une maigreur extrême, les jambes trop courtes, la poitrine étroite. C'est un spécimen du réalisme gaulois dans toute sa laideur (sic)», «style affreux» [1926, p.249-250].

1866, Mantellier, pl.IX. - 1926, Reinach, n°246. - 1956, Varagnac, n°46. - 1961, Pobé, n°47. 1963, Exp. Paris (Braemer), n°385. - 1965, Will, p.113-114. - 1958, Moreau, n°67. - 1969, Benoît, n°197. - 1977, Duval P.-M., p.188, fig.196. - 1981, Cunliffe, p.100.

Chr.V.

99

Statuette de danseuse (?)

Bronze coulé ; H. 13 ; l. 4,3 ; main droite brisée.

I^{er} s. ap. J.-C. [Duval P.-M.] ; déc. à Neuvy-en-Sullias (Loiret) [cf. n° 97] [M. Pobé propose - sans raison apparente - comme lieu d'origine Saint-Laurent-des-Bois (Cher)] ; Orléans : Musée historique et archéologique de l'Orléanais ; inv. A.6250.

La femme figurée sur ce petit bronze est à nouveau longiligne, dénudée et porte les cheveux longs. Son attitude est plus statique que la figurine précédente. Il y a tout lieu de s'interroger sur la signification de cette nudité. Était-elle rituelle ou a-t-elle valeur uniquement de signe de reconnaissance, au même titre que la longue chevelure et la taille importante pour évoquer l'image de la Gauloise ? De même, faut-il considérer que cette femme, les bras levés au ciel, exécute une danse comme la précédente ? Si tel était le cas, s'agit-il de la même danse ? Autant d'énigmes auxquelles il paraît ardu de répondre car notre ignorance des danses gauloises en dehors du contexte guerrier est totale. Ce serait alors le seul témoignage accordant un rôle musical à la femme au sein de la société gauloise.

1926, Reinach S., n°244. - 1961, Pobé, n°51. - 1964, Eydoux, p.219. 1977, Duval P.-M., n°401. - 1981, Cunliffe, p.101.

Chr.V.

100

Statuette de danseur (?)

Bronze coulé ; H. 20,5 ; l. 9,7 ; inscription sur la cuisse droite : *SCVTO*.

Epoque romaine ; déc. à Neuvy-en-Sullias (Loiret) [cf. n° 97] ; Orléans : Musée historique et archéologique de l'Orléanais ; inv. A.6290.

Cette figurine est la plus grande du lot. Elle montre un homme, barbu et nu, et véhicule donc encore deux archétypes du portrait classique du Gaulois (sur la nudité des guerriers gaulois : Polybe, *Histoires*, II, 28, 8 ; sur leur pilosité : Diodore, *Bibl. hist.*, V, 29). Il est malaisé de dire si le personnage exécute une course ou une danse, mais il semble incontestablement se rattacher par son style et par son attitude - les bras écartés - au groupe des danseuses. C'est la seule figurine à porter une inscription qui indique selon toute vraisemblance le nom du bronzier. Sa datation pourrait être différente de celle des autres statuettes.

1961, Pobé, n°48. - 1963, Exp. Paris (Braemer), n°383, pl.XXX. - 1964, Eydoux, p.220.

Chr.V.

101

Statuette de danseur (?)

Bronze coulé ; H. 15,1 ; l. 5,2 ; bras droit brisé ; traces de corrosion.

Epoque romaine ; prov. vraisemblablement du trésor de Neuvy-en-Sullias (Loiret) déc. en 1861 [cf. n° 97] ; acquise en vente publique le 9 décembre 1992 chez Christie's (Londres) par la Ville d'Orléans avec l'aide du F.R.A.M. et du Conseil Général du Loiret ; arrivée en France en mai 1993 ; Orléans : Musée archéologique et historique de l'Orléanais ; sans n° inv.

On sait que parmi le lot découvert fortuitement en 1861, quelques statuettes restèrent en possession des inventeurs. Ainsi, dès 1882, le musée achetait à M. Daguerre de Tigy la célèbre figure de danseuse nue [n°98].

Cette statuette masculine mise en vente en Angleterre semble provenir du même lot et en aurait été distraite après sa découverte.

A l'instar des autres statuettes, elle présente des caractéristiques communes tant sur le plan technique (bronze coulé, dimensions proches de celles de la danseuse [n°98]) qu'icographique (nudité, gestuelle de la main déployée), ou stylistique (ventre bombé). Peut-être ce danseur (?) avait-il comme la statuette féminine [n°99] un bras levé, un bras abaissé (bras cassé) ?

Chr.V.



Bronze coulé ; H. 10,3 ; l. 3,7 ; main gauche brisée ; pied droit manquant.

I^{er} s. ap. J.-C. (?) ; déc. à Neuvy-en-Sullias (Loiret) [cf. n° 97] ; Orléans : Musée historique et archéologique de l'Orléanais ; inv. A.6293.

Ce personnage est vêtu -seules deux figurines masculines du trésor de facture indigène le sont- mais il ne se rattache pas moins à la tradition celtique par sa coiffure et par son vêtement. L'homme porte en effet des braies (*bracae*), élément caractéristique de la panoplie vestimentaire du Gaulois si l'on en croit Cicéron [*Pro Fonteio*, 16, 31] et Polybe [*Histoires*, II, 28, 7]. La Gaule Narbonnaise était d'ailleurs désignée sous l'appellation de *Gallia braccata* [*Histoire Auguste*, Probus, 18,5]. Le reste du vêtement, qui offre l'aspect d'un manteau d'Arlequin, semble appartenir aussi à la tradition celtique. Diodore de Sicile [*Bibl. hist.*, V, 20] décrivant l'habit des Celtes parle de «braies» et d'«étoffes divisées en petits carreaux serrés et colorés».

Par la disposition des bras, on peut en déduire que ce personnage tenait un instrument de musique. La même question se pose à propos des bronzes hellénistiques ou romains figurant des musiciens dont les attributs ont disparu (voir par exemple le satyre *tibicen* (?) ou *fistulator* (?) conservé au Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, inv.Br.35) [Boucher et Tassinari, 1976, p.46]. Il est à noter que d'autres personnages du lot de Neuvy-en-Sullias semblaient également tenir un attribut. M. Pobé [p.56] et A. Ross [p.202] proposent de lui attribuer une paire de cymbales ou une harpe (sur la question de la harpe, voir supra p. 30), S. Reinach [1926, p.247] des baguettes ! Nous n'en croyons rien. La position du musicien semble plaider en faveur d'un cordophone de type lyre ou cithare qui aurait été tenu plaqué contre son torse, la main droite appuyée sur un bras de l'instrument, la main gauche tenant le plectre. Certes, l'iconographie romaine et gallo-romaine montre en principe le *fidicen* ou le cithariste pincer l'instrument avec la main droite mais on peut relever plusieurs exemples dans la céramique sigillée d'Apollon tenant la lyre avec le bras droit [Oswald, 1936-37/1964, pl.V, n°73, 73.a, 74]. Il pourrait donc s'agir d'une bévée de la part du bronzier, comme celle qui consiste à représenter les tuyaux des *hydraulis* inversés [n°65 et 83].

Notre musicien faisait-il se mouvoir danseurs et danseuses nues au son de son instrument ? Il n'est pas certain que toutes les statuettes soient chargées d'illustrer la même scène et qu'il y ait une parfaite cohérence dans cet ensemble. Il ne paraît pas inintéressant de signaler un motif utilisé dans la céramique sigillée [Oswald, 1936-37/1964, p.75, n°972] représentant un homme lycisque vêtu d'une tunique et d'un pantalon dont le décor est constitué précisément d'une étoffe recouverte de «petits carreaux serrés» en forme de losanges.

1961, Pobé, n°50. - 1970, Ross, fig.10. - 1981, Cunliffe, p.101.

Chr.V.



103

Trompette droite

Bronze ; L. 84 aujourd'hui (111 à l'origine selon le relevé du XIX^e s. conservé à Saumur) ; diam. pavillon 12 ; diam. grain 0,2.

Époque romaine (déc. avec une bourse contenant des monnaies «depuis Auguste jusqu'à Constantin») ; déc. en 1823 à Saint-Just-sur-Dive (Maine-et-Loire) avec un lot d'objets (essentiellement des outils métalliques de charpentier à l'exception de «sept vases de terre et de meules à mouler le blé») enterrés dans une caisse ; Saumur : Château-Musée ; inv. 340.2.

Cette trompette droite possède, à l'instar de celle de Neuvy-en-Sullias [n°97], une embouchure fixe et un décor de cannelures - encore plus riche - sur le premier corps de l'instrument ; elle alterne les sections de bronze battu avec les parties annulaires de bronze fondu. Seuls S. Reinach puis Fr. Behn semblent avoir noté sa parenté avec le modèle conservé à Orléans. Elle se singularise toutefois par la présence de son porte-embouchure évasé rehaussé d'un décor d'entrelacs, et par ses dimensions plus modestes. Le relevé du XIX^e siècle permet de constater qu'elle mesurait à l'origine 1,11 m et qu'une restauration malencontreuse l'a privée de plusieurs sections de tuyau aujourd'hui encore conservées. C'est ce qui explique la différence grossière de diamètre entre le premier et le deuxième corps, bien visible. Parce qu'elle présentait un décor, cette trompette droite avait capté l'attention des savants à l'époque de sa découverte. On sait que des collectionneurs en avaient offert 25.000 francs et que l'on s'empressa de prendre une empreinte de sa section décorée au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Par la suite, l'instrument tomba vite dans l'oubli. Il mérite pourtant une étude plus approfondie autant pour son organologie que pour son contexte historique. Ainsi, par exemple, l'observation de son pavillon permet de constater que le travail de martelage a constitué une structure métallique feuilletée, qui accroît la résistance de l'objet [Rolley, 1978, p.14]. Son contexte archéologique diffère totalement de celui du «trésor» de Neuvy-en-Sullias car il ne



Détails

s'agit pas d'un dépôt votif. L'homogénéité de l'outillage exhumé, que l'on attribue traditionnellement à un charpentier mais qui pourrait être le matériel fabriqué et enfoui par un forgeron, évoque la cachette de ferronnerie de Maclaunay (Marne), où l'on mis au jour tout un lot d'outils enterrés dans un puits vers 250 ap. J.-C [Exp Daoulas, 1993, n° 72.07]. L'enfouissement du lot à Saint-Just-sur-Dive est plus tardif et daterait de l'époque de Constantin. Peut-être a-t-il été motivé à nouveau par la menace barbare que firent peser sur la Gaule les Francs et Alamans sous son règne à la fin du III^e siècle et au début du IV^e siècle.

D.A., [Reinach A.], s.v. *tuba*, p.524. - 1868, Courtillier, p.23-24, pl.6.
1878, Port, t.III, p.479. - 1894, Reinach S., p.260. - 1954, Behn, p.144. - 1977, Rebuffat, p.57.
Chr.V.

104

Gravure représentant un hochet métallique

Lithographie tirée de Fontenay [1880, pl.III] ; échelle 1/1 ; H. du manche 10,8 ; diam. de la sphère 8 ; 144 g. ; diam. petite bille en bronze 1 ; 6 g. ; objet disparu.

Original I^{er} ou II^e s. ap. J.-C. ; déc. en 1878 à La Comelle-sous-Beuvray (Saône-et-Loire) avec un «petit trésor» de 26 pièces de Vespasien à Commode, les statuettes en bronze de Mercure, Hercule, Minerve, Apollon, un bélier, un couteau en silex, une patère et une clochette ; Autun, Musée Rolin ; sans n° inv.

La similitude de ce hochet avec celui mis au jour à Cracouville [n°105] est frappante. En dehors de ses dimensions sensiblement égales, ce *crepitaculum* possédait un manche doté d'un support pétalement dans sa partie sommitale et sa sphère était remplie de plusieurs petites billes de bronze dont une seule fut retrouvée. Il est cependant plus sobre du fait de l'absence de motifs décoratifs. Le contexte de découverte du hochet - que cette fois-ci l'inventeur qualifia de «traquette» - semble le désigner encore comme un instrument culturel.

1880, Fontenay, p.278-279, n°11. - 1987, Exp. Autun, n°208.

Chr.V.

105

Hochet métallique avec une bille

Bronze plaqué d'argent ; H. 23 ; H. manche 12 ; diam. sphère 8 ; diam. orifice sur la sphère 1,6 ; diam. bille 1,4 ; 500 g. env.

Début I^{er} s. ap. J.-C. ; déc. au pied de l'extrémité occidentale du mur nord du portique du temple de Cracouville/Vieil-Evreux (Eure) lors des fouilles de Baudot en 1933-1935 ; Evreux ; Musée ; inv. 7226.

Ce très beau hochet est souvent désigné de façon assez vague comme une «linterne», selon une terminologie propre à la Normandie servant à qualifier les clochettes. Ce modèle a été retrouvé non seulement intact mais, qui plus est, avec une bille de bronze originellement introduite par le trou ménagé au centre de l'une des deux demi-sphères. Ce trou est entouré d'une plaque argentée rapportée en forme de rosace. La tôle de bronze constituant la boule est décorée de cercles concentriques exécutés au repoussé, tandis que le manche, en bronze coulé plein et couvert d'une feuille d'argent, présente deux éléments galbés séparés par un motif annulaire. Il est évident que les matériaux choisis, le soin apporté dans la fabrication et la décoration de cet objet contribuent à le différencier des simples hochets, et à en faire un objet de valeur dont la finalité était probablement culturelle si l'on se réfère à son contexte.

1936, Baudot, p.80, pl.II. - 1984, Pennelle, T.2, fig.63, n°25. - 1992, Fauduet, n°1070.

Chr.V

106

Hochet métallique

Bronze ; H. 21,8 ; 252,3 g. ; réceptacle troué en plusieurs endroits.

II^e/III^e s. ap. J.-C. ; déc. avec une monnaie de Valérien († 255) à Felmingham-Hall (Norfolk) en 1844 ; Londres (G.B.) : British Museum ; inv. PRB 1925, 6-10 (manche), 1925, 6-11 (demi-sphère avec trou), 1925 6-12 (demi-sphère sans trou).

Comme à La Comelle-sous-Beuvray [n°104], la découverte de ce hochet a été totalement fortuite et ne résulte nullement de fouilles organisées. Trouvé en morceaux, il n'a été reconstitué et identifié en tant que hochet qu'en 1983 par G.-C. Boon. Du hochet de Cracouville [n°105], il possède le trou dans la sphère destiné à introduire des billes. De celui de Bibracte [n° 104], il partage la forme sensiblement aplatie des deux hémisphères. Sur les trois idiophones, le réceptacle est constitué de deux demi-sphères reliées entre elles par un cercle de métal embouti et le manche décoré est muni dans sa partie supérieure de quatre pétales qui portent le réceptacle. A cette analogie morphologique, il faut ajouter un contexte archéologique assez voisin, car le hochet de Felmingham-Hall était accompagné d'un chaudron, de figurines de bronze associant divinités romaines (Jupiter, Minerve, Sol, Lare) et symboles celtiques (une roue et des oiseaux traités dans le style «romano-celtique»). Un archéologue britannique a suggéré que les billes de bronze mises au jour dans un temple des îles Hayling



(Hants, vers 60 ap. J.-C.) appartenait à un hochet semblable [Boon, p.364] mais G.-C. Boon considère que celui de Felmingham n'a jamais été utilisé comme idiophone en raison du trou percé dans la sphère qui aurait laissé s'échapper les billes, rendant la résonance impossible. La découverte du hochet métallique de Cracouville [n°105] dément cet argument, car il est lui aussi percé et accompagné de deux billes. L'étroite parenté de ce type de hochet de part et d'autre de la Manche doit être soulignée au même titre que la filiation qui rapproche le *carnyx* de Mandeuze à celui de Desford.

1845, *Archaeological Journal*, vol.1, p.381. - 1980, *Bulletin of the Board of Celtic Studies*, vol.28, p.161. - 1983, Boon, p.363-364.

Chr.V.

107 Fragment de hochet métallique

Bronze argenté ; diam. de la sphère 6,8 ; 43,2 g.

Epoque romaine ; déc. à Sainte-Colombe (Rhône) en 1873 «dans une tombe antique d'enfant» ; Lyon : Musée de la civilisation gallo-romaine ; inv. 0.104.1.

Ce hochet métallique diffère des hochets gallo-romains de Cracouville [n°105] ou de La Comelle-sous-Beuvray [n°104] par sa taille, son procédé de fabrication et par son principe de fonctionnement. Le réceptacle de cet idiophone minuscule est monté sur une fourche (dont la tige-poignée a disparu) fixée sur un axe qui traverse la sphère de part en part. Désormais, les éléments percutants ne sont plus à l'intérieur mais à l'extérieur sous la forme de quatre anneaux fixés sur le pourtour de la sphère. Ce sont eux qui frottent les parois externes du réceptacle et produisent le tintement. La présence de la tige et de corps tintinnabulants placés à l'extérieur classent ce *crepitaculum* dans la même famille que le hochet de Tarragone [Exp. Marseille, 1991, p.53, fig.15].

1991, Exp. Marseille, p.53, fig.14, p.191.

Chr.V.

108 Hochet en terre cuite

Terre cuite ; L. 12 ; l. 7 ; ép. 3 ; pointe du manche apparemment refaite.

Epoque romaine ; prov. inconnue (probablement locale) ; Autun : Musée Rolin ; inv. B.1322.

Les hochets en terre cuite sont fréquents en Gaule romaine. Les fouilles - souvent dans un contexte funéraire - ont permis d'en exhumer de formes variées (circulaire, en forme d'étoile ou zoomorphe). Celui d'Autun adopte une disposition classique avec une poignée surmontée d'un réceptacle peu bombé. Sa particularité est liée à la présence d'un décor géométrique moulé sur la totalité de la surface du réceptacle. Une telle décoration n'est pas unique, puisqu'un hochet assez similaire en terre cuite conservé autrefois à Reims et détruit lors des bombardements de 1914 portait un décor très proche [Pagès-Allary, 1911, p.553, fig.n°3]. Ce hochet possède des éléments sonores (cailloux ou billes de terre cuite ?) enfermés dans sa cavité qui permettent de produire un son sec caractéristique des hochets réalisés dans ce matériau.

1880, Fontenay, p.284. - 1987, Exp. Autun, n°208. - 1991, Exp. Marseille, p.51-52, fig.13.

Chr.V.

109 Stèle funéraire d'enfant avec un hochet

Grès ; H. 51 ; l. 38 ; ép. 16 ; sommet mutilé ; angle inférieur droit brisé ; inscription sur le bord supérieur ; *D M*, et à la base : *ROXI[...]*.

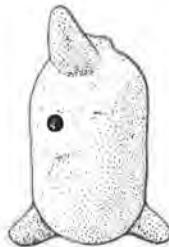
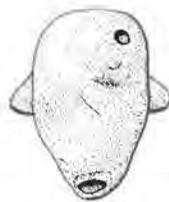
Epoque romaine ; déc. à Autun dans la nécropole des champs Saint-Roch ; donnée par J.-G. Bulliot le 28 juin 1882 ; Autun : Musée Rolin ; inv. M.L.673 (S.E.14).

Le garçon (?) représenté en buste et non pas en pied comme sur les deux autres stèles d'enfant conservées au Musée Rolin [Exp. Autun, 1987, n°536.a, b] tient un objet dans la main droite qui ressemble à un hochet. La poignée, ornée en son sommet d'un support pétaliforme, est reliée à une boule percée d'un trou circulaire en son centre. Cet orifice paraît correspondre à l'évidement pratiqué sur la sphère des hochets métalliques [n° 105 et 106] ou en terre cuite (voir les modèles conservés en réserve au Musée Saint-Rémi de Reims ; inv. 978-19154 et 978-19182) destiné à introduire cailloux ou billes d'argile dans le réceptacle. Ce jouet sonore, que Martial [*Épigrammes*, XIV, 54] qualifie de «sistre bavard» (*garrulus sistrum*) était donné aux enfants, autant dans un but ludique qu'apotropaïque, afin d'éloigner les mauvais esprits. A Rome, le langage quotidien accrédite la popularité de cet idiophone chez les enfants car on trouve dans l'épigraphie romaine l'expression «dès le hochet» (*a crepundiis*) pour dire «dès l'enfance» [Neraudeau, 1984, p.291].

C.I.L., XIII, 2755. - Espérandieu, n°1959. - 1987, Exp. Autun, n°535.

Chr.V.





110

Flûte globulaire zoomorphe

Terre cuite ; H. 7,6 ; l. 5 ; mutilée à la partie inférieure.

I^{er}/II^e s. ap. J.-C. ; déc. dans une sépulture à incinération à Chalon-sur-Saône lors des travaux de terrassement de la rue P. Guide en 1941 ; Chalon-sur-Saône : Musée Denon ; inv. CA.613.

Le sifflet, le trou circulaire et la forme arrondie caractérisent cet objet comme une flûte globulaire, dont les modèles actuels, répandus encore dans toute l'Europe, sont issus des ateliers de potiers. En soufflant trou bouché ou trou libre, on peut encore obtenir deux notes.

L'aspect zoomorphe n'est pas assez explicite pour identifier sûrement un quelconque animal. Peut-être s'agit-il d'un porc auquel il manquerait une oreille, comme le supposait J. Toutain. Il est probable que ce jouet sonore accompagnait la sépulture d'un enfant. Cette flûte globulaire ne doit pas être confondue avec les prétendues «poules-sifflets» munies de deux orifices ronds (un sur la queue, un sur la tête) mais dénuées de véritable sifflet, et provenant des fouilles de la forêt de Compiègne sous le Second Empire [Rouvier-Jeanlin, 1972, p.395, n°1232 à 1328].

1941-42, Toutain, p.118, fig.5.g.

Chr.V.



111

Statuette de déesse avec un hochet

Calcaire ; H. 20 ; l. 8,5 ; ép. 7,5.

Epoque romaine ; déc. à Cosne-sur-Loire (Nièvre) ; Bourges : Musée du Berry ; inv. 840.10.29.

La présence d'un hochet semblable à celui conservé à Évreux [n°105] ou à celui de la sculpture de Dijon [n°112] placé dans la main droite d'une divinité indigène, permet d'attester son utilisation dans un contexte religieux, en tant qu'attribut musical divin. Le cerclage de la sphère et le trou sur la calotte supérieure du hochet sont bien visibles. Nous ignorons le nom et les fonctions de cette divinité féminine qui tient de l'autre main un plat rempli d'une galette. Chacun de ces attributs repose sur le plateau d'un autel.

Espérandieu, n°1547. - 1967, Exp. Dijon (Deys), n°64. - 1989, Hatt, p.263, fig.2.

Chr.V.



112

Fragment sculpté avec main droite tenant un hochet

Calcaire oolithique ; L. 9 ; fragment de sculpture.

Epoque romaine ; déc. en 1881 à Beire-le-Châtel (Côte d'Or) [cf. n° 120] ; Dijon : Musée archéologique ; sans n° inv.

Il est surprenant de retrouver sur ce fragment de sculpture un hochet de forme rigoureusement identique au modèle trouvé à Cracouville [n°105]. Le réceptacle est composé de deux demi-sphères réunies par un cerclage et doté d'un trou ménagé sur un côté dont l'emplacement est signalé par un renfort circulaire. On retrouve même au sommet du manche les pointes (pétales ? feuilles stylisées ?) de forme triangulaire. Ce hochet n'a rien à voir avec des crotales, idiophone [n° 73] régulièrement confondu avec le hochet pour des raisons qui restent obscures.

1976, Deys, n°43. - 1989, Hatt, p.263-264, fig.3.a, b, c.

Chr.V.



113

Pilier à quatre dieux avec Apollon citharède

Calcaire ; H. 66 ; L. 43 ; ép. 39 ; bloc brisé lors de sa découverte ; nombreuses altérations de surface ; restauré en 1979 puis en 1984-85 ; mains d'Apollon brisées.

II^e s. ap. J.-C. (?) ; déc. en 1979 lors des travaux de terrassement des puits de fondation de la résidence Talleyrand, Autun ; Autun Musée Rolin ; inv. M.L.1634.

Les fouilles gallo-romaines - surtout dans le nord-est de la Gaule - ont livré plusieurs exemplaires de ce type de monument regroupant sur un même bloc quatre dieux. Chaque face montre ici une divinité debout que l'on peut respectivement identifier par ses attributs : Minerve, Hercule, Mercure et enfin Apollon, représenté nu comme ses deux pères. Sur cette œuvre locale, l'attitude d'Apollon est conventionnelle. Le frère de Diane pose sa main gauche sur une cithare placée sur un dé selon un stéréotype courant dans la sculpture gallo-romaine [Espérandieu, n° 1400 et 4535]. Le cordophone est grossièrement ébauché sans toutefois sacrifier des détails de facture comme le joug ou la présence des chevilles. La principale anomalie réside dans la courbure des bras de l'instrument, dont le montant droit s'incline vers l'avant, contrairement au profil habituel [n° 66]. La main droite devait, à n'en pas douter, tenir un plectre.

1987, Exp. Autun, n°570.b.

Chr.V.

Argile blanche ; H. 13,9 ; l. 6,3 ; pieds, haut de la chevelure et socle disparus.

1^{er} s. ap. J.-C. ; déc. en 1953 dans un sous-sol antique du Mont-Auxois à Alise-Sainte-Reine, Alise-Sainte-Reine (Côte d'Or) ; Musée Alésia ; inv. F.M.205.

On a peu l'occasion de rencontrer l'image d'Apollon en terre cuite [Rouvier-Jeanlin, 1972, n°530, Apollon trouvé à Pupillin (Jura)]. La pose et l'aspect du dieu sont conventionnels, si ce n'est la patère placée dans la main gauche. La façon de suggérer la lyre mérite, en revanche, quelque attention. Le coroplaste fait se rejoindre à la base les deux bras courbés de l'instrument, ce qui permet de privilégier l'effet décoratif, mais du même coup, le cordophone ne possède pas de caisse de résonance. Ce choix est délibéré car l'artiste a su placer des détails comme le chevalet, les chevilles ou le tracé des cordes. Il n'est pas certain qu'Apollon tienne ici un *plectrum* dans la main droite. Dans l'art romain, le cordophone d'Apollon comme celui des Muses Erato et Terpsichore repose fréquemment sur une colonne.

1989, Exp. Luxembourg (Rabeisen), n°87.

Chr.V.



115 Groupe de statuettes avec Apollon et Sirona

Bronze ; H. tot. 15,7 ; H. Apollon 11,7 ; extrémité des doigts d'Apollon et haut de la cithare manquants ; personnages déplacés par une restauration maladroite : Apollon était plus à gauche et les doigts de sa main gauche touchaient le joug de la cithare ; inscription sur la base : *THIRONETAPOLLO*.

2^e quart III^e s. ap. J.-C. ; déc. en 1977 à Malain (Côte-d'Or) dans le quartier des Champs-Marlots dans une cache ménagée lors de l'abandon du site vers 270-280 ap. J.C. ; Dijon : Musée archéologique ; inv. 1977-466.

Ces statuettes, qui devaient appartenir à un laraire, sont fort célèbres, car si le couple Apollon/Sirona (divinité romaine/déesse gauloise) est courant dans l'épigraphie de l'Est de la Gaule et dans la statuaire de pierre [Exp. Paris, 1983a, n° 68.b, groupe de Hochscheid], il est en revanche exceptionnel pour les petits bronzes.

L'Apollon «à la longue chevelure» [Ovide, *Métamorphoses*, I, 450] retiendra notre attention pour deux raisons. Il tient dans la main droite un objet oblong, de forme courbe que C. Rolley [1981, p.30] considérait comme «trop long pour que ce soit le plectre de la cithare». En réalité, il s'agit bien du *plectrum* destiné à attaquer les cordes de l'instrument. Son volume important s'explique par une tendance à l'exagération et à la disproportion de cet accessoire musical dont bronziers, sculpteurs, peintres et céramistes sont parfois coutumiers. A titre d'exemple, citons le plectre du Silène *fidicen* de la fresque de la villa des Mystères à Pompéi (II^e style) [Guillaud, 1990, phot. p.102] ou celui du centaure sur un sarcophage dionysiaque du Vatican [Turcan, 1966, pl.19.a]. A cela, il faut ajouter une habitude proprement gauloise qui consiste à sculpter sur les stèles l'instrument de travail du défunt très souvent agrandi pour attirer l'attention du passant et permettre une identification immédiate de sa profession [Reddé, 1978, p.56]. Cette tradition répandue dans les ateliers de sculpture a pu fort bien gagner le monde des bronziers.

Le deuxième pôle d'intérêt est constitué par la *cithara* dont il ne reste plus que la caisse de résonance décorée et le départ des deux bras cintrés. Posée sur une colonnette cannelée, elle possédait autrefois trois cordes en fil métallique dont il ne reste que les trous de fixation à la base, ce qui nous renvoie au pseudo-sistre de Berthouville [n°10] qui n'est autre qu'une lyre autrefois dotée de cordes en fil de métal et posée sur une colonne décorée de cannelures. Le type de l'Apollon, debout et nu, le plectre placé dans la main droite appuyant son bras gauche abaissé sur une lyre ou une cithare placée sur un support est fréquemment reproduit par les bronziers gallo-romains dans le centre-est de la Gaule [Déonna, 1951, p.34, note 4 ; Fontenay, 1880, pl.II.8 : Apollon de La Comelle-sous-Beuvray].

1979, Rolley, n°43. - 1989, Exp. Luxembourg (Roussel), n°54. - 1992, Deyts, p.109. - 1992, Exp. Lattes (Roussel), n°23.

Chr.V.



116

Flûte de Pan métallique

Bronze («en potin ou en étain» selon la notice d'inventaire) ; l. 6,5 ; l. 3,3 ; ép. 0,7 ; très endommagée ; plusieurs tuyaux mutilés.

Epoque romaine ; déc. probablement sur l'emplacement d'une villa romaine en 1890 dans la commune de Bon-Encontre (Lot-et-Garonne) dans un champ «parsemé de fragments de poterie rouge à reliefs, de cubes de mosaïque, etc.» et qui livra également deux intailles, une petite lampe de bronze et une statuette de Vénus en terre cuite ; Agen : Musée des beaux arts ; inv. 976.A.3.

Ce vestige de *syrix* miniature se compose de six tuyaux cylindriques sondés les uns aux autres et disposés en ordre décroissant. L'orifice supérieur n'est conservé que



conservé que pour deux des tuyaux mais les extrémités inférieures fermées sont intactes. Il paraît évident qu'un septième tuyau venait compléter l'instrument. Deux objets en bronze trouvés à Pompéi et présentant des tuyaux de longueur décroissante ont été interprétés au départ comme des flûtes de Pan. En réalité, il s'agirait plutôt de vestiges d'orgues ou d'automates à musique selon J. Perrot [1965, pl.XVII, 3 ; 1989, p.58-59].

D.A., s.v. syrinx [Reinach Th., 1911], p.1597. - 1907, Reinach, p.15-16.

Chr.V



117 Fragment de flûte de Pan en pierre

Marbre argileux ; H. 9 ; l. 23 ; ép. 5 ; partie inférieure des canaux brisée.

Fin III^e/début IV^e s. ap. J.-C. (?) ; déc. à Rouhling (Moselle) dans l'aile nord d'une villa du Bas-Empire lors des fouilles d'E. Hubert en 1890-1891 ; Metz : Musée archéologique ; inv. 2768.

Cette flûte de Pan surprend tant par son matériau (pierre), la perce (conique et irrégulière) de ses canaux que par le nombre de ses tuyaux (dix). Le décor qui simule la ligature et le dessin des tuyaux évoquent la flûte de Pan polycalame, alors que les dix trous sont forés dans un seul morceau de pierre. La *syrinx* en pierre est connue principalement dans le monde sud-américain (Pérou, Bolivie) [Sachs, 1928/1975, fig.31 ; Schaeffner, 1968, p.282]. Les textes gréco-latins sont muets sur ce matériau pas plus qu'ils ne signalent les flûtes de Pan monoxyles comme celles d'Alésia, ce qui permet de mesurer l'apport capital de l'archéologie.

1905, Huber et Grenier, p.34, fig.1, 2, pl.V. - 1986, Dieu, p.10. - 1987, Homo-Lechner, p.5.

Chr.V



118 Flûte de Pan monoxyle

Bois dur (chêne ?) ; H. 11,7 ; l. 7,7 ; ép. 0,8 à 1,3 ; 50 g. ; dernier tuyau aux aigus (petit côté) manquant ; trois fêlures longitudinales rebouchées au mastic lors de la restauration effectuée au M.A.N. de Saint-Germain-en-Laye en 1906.

Fin I^{er} s. ap. J.-C. [Rabeisen], III^e s. ap. J.-C. [Reinach Th.] ; déc. brisée en deux dans le sens de la hauteur le 26 juin 1906 à Alésia dans le puits d'une maison de la ville gallo-romaine (cimetière Saint-Père, parcelle 636) avec du mobilier domestique (chaudron en bronze, seau en bois, graines diverses) ; Alise-Sainte-Reine : Musée Alésia ; sans n^oinv.

Atypique, célèbre et problématique, telle apparaît cette flûte de Pan mise en jour sur le site de l'un de nos plus fameux lieux de mémoire : Alésia.

Atypique, elle l'est par son mode de fabrication qui ignore la technique méditerranéenne «primitive» d'assemblage des roseaux pour préférer le forage des tuyaux dans une plaque de bois. Seul le décor géométrique sur la face extérieure conserve encore sous la forme de traits horizontaux, le souvenir des ligatures maintenant les roseaux sur les flûtes polycalames.

Célèbre, car c'est le seul exemplaire en Gaule d'une *syrinx* de ce type, véritable ancêtre de la flûte de Pan utilisée encore en France dans les Pyrénées [n^o17], d'où l'intérêt immédiat qu'elle suscita de la part du musée de Saint-Germain-en-Laye. On s'empressa, sitôt sa découverte, de la sécher - ce qui engendra deux fentes verticales de part et d'autre de la brisure et gondola la surface de l'instrument - et de la restaurer - fort mal - pour l'expérimenter. Théodore Reinach invita «quatre excellents flûtistes» à exécuter une gamme sur l'instrument, ce qui aurait permis d'obtenir une octave de ré à ré avec les notes suivantes [Reinach Th., 1907, p.14] : ré - mi - fa# - sol - si - do - ré. Connaissant l'état de la flûte, il est permis de douter du bien-fondé et du résultat d'une telle expérience.

Problématique enfin, elle l'est par son contexte. Sommes-nous en présence d'une *syrinx* votive dont les dépôts consacrés à Pan sont attestés à plusieurs reprises dans *l'Anthologie palatine* [VI, 78 et 177] ? Elle l'est également par son usage. Exhumée en milieu urbain, peut-elle être considérée comme une flûte de berger ? De même, appartenait-elle à un enfant comme le croyait Th. Reinach ? Sans doute faut-il se méfier de l'association petit instrument / instrument d'enfant, car aujourd'hui les dimensions des sioulets [n^o17] dont jouent les bergers, jeunes comme adultes, contredisent un tel raisonnement.

D.A., s.v. syrinx [Reinach Th., 1911], p.1597, fig.6703. - *M.G.G., s.v. syrinx* [Wegner, 1966], fig.6. - 1907, Reinach Th., p.1-15. - 1921 (rééd. 1926), Reinach S., p.117, fig.58. - 1954, Behn, p.146-147, pl.84, n^o1. - 1963, Le Gall, p.119. - 1968, Liversidge, p.353, 355. - 1968, Megaw, p.126-127. - 1968, Megaw, p.341. - 1968, Schaeffner, p.282. - 1974, Hands, p.133-134. - 1980, Exp. Paris, n^o124. - 1987, Homo-Lechner, p.5.

Chr.V



Avant restauration

Statuette de personnage tenant ou jouant d'une *syrinx*

Calcaire ; H. 37 ; tête et jambes manquantes.

Epoque romaine ; déc. en 1902 à Sainte-Colombe (Rhône) ; Vienne : Musée lapidaire ; inv. Will.49.

Il nous est rarement donné l'occasion d'observer dans l'iconographie une *syrinx* aussi monumentale. Une stèle conservée au musée de Metz [Espérandieu, n°4306] présente une *fistula* qui impressionne autant par ses dimensions. Le sculpteur a-t-il figuré la réplique d'un véritable modèle ou a-t-il volontairement exagéré les proportions ? La longueur et l'épaisseur des tuyaux est telle qu'il y a tout lieu de croire qu'on en a accru le format de l'instrument. La flûte de Pan possède le nombre classique de tuyaux (sept) disposés en deux paliers. La longueur de la colonne d'air et donc la hauteur du son devait être modifiée par l'introduction d'un bouchon de cire plus ou moins important à la base des tuyaux. Comme sur le risus de Vichy [n°121], les notes graves sont placées à main droite, contrairement à l'usage actuel. C'est un problème répété auquel on se heurte pour la documentation figurée relative aux joueurs de flûte traversière (flûte inversée) et aux organistes (tuyaux inversés). A Sainte-Colombe, la nudité et la présence de la *syrinx* désignent ce personnage masculin comme étant probablement un *putto*, le dieu Pan ou un silène proche de celui de la mosaïque dionysiaque de Cologne [Parlasca, 1959, pl. 76.1].

Espérandieu, n°385. - D.A., s.v. *syrinx* [Reinach Th., 1911], p.6706. - 1907, Reinach Th., p.7. 1952, Will, n°49.

Chr. V.



120 Statuette d'enfant tenant une *syrinx*

Calcaire oolithique ; H. 42 ; l. 26 ; sculpture recomposée de 3 morceaux ; inscription sur le socle : *DEAE IANVARIAE / SACROVIRVS* (A la déesse Ianuaria, Sacrovir).

Epoque romaine ; déc. à Beire-le-Châtel (Côte-d'Or) au lieu-dit La Charme Tupin lors des fouilles du temple en 1881 [cf. n° 112] ; Dijon : Musée archéologique ; inv. 9

La sculpture en ronde-bosse, brisée en plusieurs morceaux, avait peut-être été volontairement mutilée à l'occasion de son dépôt dans le sanctuaire [Deys, 1976]. Le matériel archéologique découvert sur le site du temple (offrandes de bovidés et d'oiseaux) indique qu'il était fréquenté par une population rurale. Cette statuette, précisément, reproduit les traits d'un jeune homme (berger ?) nommé Sacrovirus qui offre son image à une déesse locale, Ianuaria, inconnue par ailleurs. Son long manteau et sa *syrinx* qu'il tient contre son torse (comme sur la statue de Sainte-Colombe [n°119]) sont les signes de reconnaissance du pâtre. L'instrument de musique est grossièrement ébauché (polycalame en aile d'oiseau avec une ligature) si bien que l'on ne peut en dénombrer les tuyaux avec exactitude (six ou sept ?).

C.I.L., XIII, 5619. - Espérandieu, n°3631. - 1976, Deys, n°9. - 1980, Exp. Paris, n°123. 1992, Deys, p.76.

Chr.V.



121 Buste de risus chauve jouant de la *syrinx*

Argile blanche ; H. 13,5 ; l. 6,6 ; socle recollé tardif.

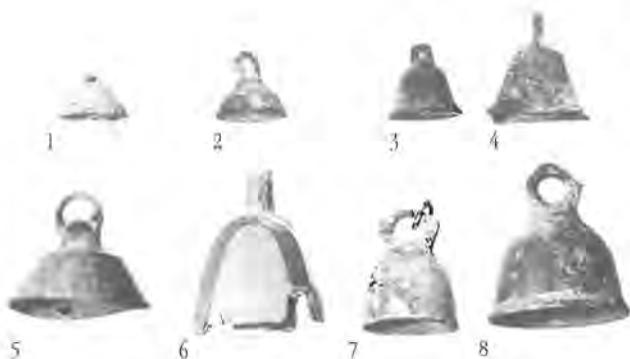
Epoque romaine ; prov. Vichy (Allier) (?) ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv.25483.

Risus, dont le musée possède plusieurs modèles incomplets [Rouvier-Jeanlin, 1972, n°694, 695], joue de la *syrinx* alors que la plupart de nos documents le montre tenant uniquement l'instrument. Cela permet de tirer quelques enseignements sur la technique de jeu des *fistulatores* gallo-romains. Th. Reinach [1907, p.9] avait fort bien noté que l'instrument était disposé avec les tuyaux les plus longs sur le côté droit, ordinairement réservé aux aigus. Il tente d'expliquer cette anomalie apparente en faisant appel à la technique de jeu des *fidicines*. La tenue de la *syrinx* serait volontaire et permettrait au musicien d'exécuter une gamme descendante «conformément à la pratique des joueurs de lyre». H. Graillot vit dans ce jeune enfant *fistulator* l'image d'Attis, mais cette hypothèse est gratuite, car la *syrinx*, dans le cas présent ne suffit pas à reconnaître l'amant de Cybèle.

D.A., s.v. *syrinx* [Reinach Th., 1911], fig.6707. - 1907, Reinach Th., p.9, pl.XXII. 1912, Graillot, p.448. - 1972, Rouvier-Jeanlin, n°696. - 1980, Exp. Paris, n°122. 1986, Vermaseren, n°426.

Chr.V.





Bronze ; H. 2 à 6,3 ; battants (en fer) manquants (traces de corrosion).

Epoque romaine ; déc. à Autun (1, 4, 7) et prov. inconnue (probablement locale : 2, 3, 5, 6, 8) ; Autun : Musée Rolin ; inv. B.1147(1), B.127(3), B.196(4), B.519(7), et sans n° inv.

La forme très régulière des clochettes et l'épaisseur du bronze laisse deviner leur mode de fabrication : ce sont des *tintinnabula* en bronze fondu et non pas battu. Seule, la province d'Égypte semble pour l'instant avoir livré des vestiges de moules de clochettes en plâtre [Hickmann, 1949, p.66-68, pl.XXXIX] qui montrent que ces idiophones étaient fondus en une seule pièce (corps et anse). Les dimensions et le profil extrêmement divers des clochettes d'Autun illustrent la variété des moules utilisés (sur la typologie des clochettes (cf. *supra* p. 16)).

1987, Exp. Autun [Homo-Lechner], n°209. - 1991, Exp. Marseille, p.53, fig.16.

Chr.V.



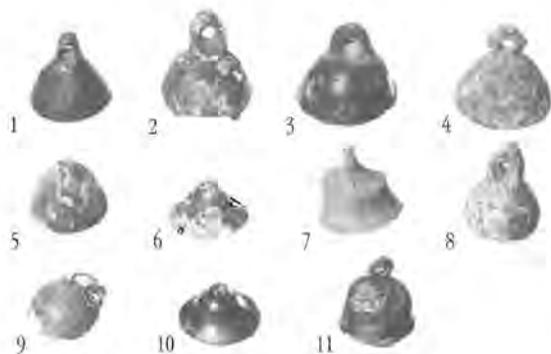
Fer ; H. 15 ; L. 10 ; ép. tôle 0,3 ; très corrodée ; base mutilée ; anneau intérieur mutilé ; battant interne manquant.

Epoque romaine ; prov. inconnue (probablement locale) ; Autun : Musée Rolin ; sans n° inv.

Cette clochette surprend d'emblée par ses dimensions qui restent exceptionnelles et dont on retrouve un exemplaire à Alésia [Exp. Paris, 1980, n°30]. Citons également la cloche de Vertault (H. 20,5 ; Châtillon-sur-Seine : Musée archéologique, inv. 88.1464.1). La paroi de la clochette est constituée d'une tôle de fer pliée et martelée dont les rebords sont rivetés et l'anse rapportée. Il peut arriver qu'une clochette de bronze ait été recouverte de fer uniquement au contact de la corrosion du battant interne ou des autres objets métalliques qui l'accompagnaient. C'est le cas sur les clochettes de Maclaunay (Marne) conservées au Musée d'Épernay (information transmise par J.-J. Charpy). Un nettoyage de surface permet alors de faire réapparaître le bronze.

1987, Exp. Autun [Homo-Lechner], n°209.1. - 1991, Exp. Marseille, p.53, fig.16.

Chr.V.



Bronze (battant en fer conservé sur quelques exemplaires) ; H. 3 à 0,6.

Epoque romaine ; déc. au Vertault (Vertillum) (Côte-d'Or) ; Châtillon-sur-Seine : Musée archéologique ; inv. 88.3100.1 à 88.3110.1.

Le nombre et la taille minuscule de ces *tintinnabula* de formes variées (peut-être issues d'un même lot), paraît les désigner d'office comme des reproductions miniaturisées de modèles réels, destinés à servir d'ex-votos. Toutefois, certaines clochettes de dimensions similaires semblent avoir connu un usage différent. Ainsi, dans une tombe d'enfant à Arras, une clochette pyramidale de bronze (H. 2) avec battant en fer a été retrouvée avec un pendentif phallique de même format, auquel elle était peut-être attachée [Jelski, 1984, p.262, 264, 268].

Chr.V.



Calcaire (bœufs), fer et bronze (chaîne et clochette) ; H. 18 ; L. 28 ; l. 16 ; pierre érodée en surface.

Epoque romaine ; déc. à Semond (Côte-d'Or) ; anc. coll. Brulard ; Châtillon-sur-Seine : Musée archéologique ; inv. 89-5541-1 et 89-5542-1.

Dans les sanctuaires ruraux, le dépôt votif figurant une paire de bœufs aurait été une pratique répandue [Duval P.-M., 1952, p.179]. Ici, le dépôt s'accompagne d'une grosse clochette au profil arrondi fixée à une longue chaîne enroulée autour de l'encolure des deux bovidés. Les vaches portaient également les clarines dans l'antiquité romaine, car à Saintes une clochette du IIe siècle ap. J.-C. a été trouvée avec le squelette d'une vache à l'intérieur d'un puits [Exp. Saintes (Feugère, Thauré et Vienne), 1992, n°148]. Le cheval n'échappait pas à la règle, puisque l'archéologie confirme encore le port de *tintinnabula* sur les harnais comme à Feurs (Loire) [Feugère, 1983, p.56] ; le porc non plus, car à la fin du repas organisé par l'affranchi Trimalcion à Rome, on fit apporter «trois cochons blancs ornés de muselières et de grelots» (*tintinnabula*) [Pétrone, *Satiricon*, XLVII].

Espérandieu, n°7100.

Chr.V.

126

Statuette de chien avec collier muni d'une clochette

Terre cuite blanche ; H. 9,5 ; l.6,3 ; cassée en de nombreux morceaux recollés.

Epoque romaine ; prov. Clermont-Ferrand ; Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales ; inv.6896.

Les figurines d'animaux sont courantes dans l'artisanat de la terre cuite de l'Allier et certaines ont peut-être été utilisées comme jouet d'enfant. Les modèles moulés sont rigoureusement semblables : le chien de garde assis (type I) porte au cou un collier orné d'une clochette. «La forme du collier et la clochette aurait pu aider à un classement si les transformations subies à la suite des surmoulages (une clochette trapézoïdale devient vite ronde) n'étaient devenues sources d'erreurs» [Rouvier-Jeanlin]. Le chien assis avec collier muni de *tintinnabulum* réapparaît sur un cippe funéraire d'un boulanger de Narbonne [Espérandieu, n°6903 ; Nerzic, 1989, p.102].

D.A., s.v. *tintinnabulum* [Espérandieu], p.343. - 1972, Rouvier-Jeanlin, p.345.

Chr.V.



127

Buste de Mercure avec sept clochettes

Bronze fondu à patine vert-brun ; H. (avec les clochettes) 34 ; L. 12.

II/III^e s. ap. J.-C. ; déc. probablement à Orange ; anc. coll. Durand ; Paris : Bibliothèque Nationale : Cabinet des médailles ; inv. Bab. 363.

Ce type de buste associant l'image de Mercure à une série de clochettes semble trouver son origine en Gaule. Le Musée des Antiquités Nationales en possède un exemplaire découvert à Vienne, dont la disposition est très proche [Petit]. La particularité du buste d'Orange tient à la présence autour de Mercure, de la triade capitoline : Minerve (casquée), Junon (voilée) et Jupiter (barbu et chevelu). Les clochettes ne sont pas identiques. La chaîne centrale la plus longue porte une clochette à quatre pans possédant des pieds. Les autres *tintinnabula* sont ovoïdes. Elles possèdent encore l'anneau d'attache qui retenait le battant interne en fer, mais celui-ci a disparu. Il semble qu'un tel objet ait été utilisé comme talisman, accroché au seuil des maisons, gardées par Mercure, le dieu le plus populaire de la Gaule, afin d'en éloigner les mauvais esprits.

1963, Exp. Paris (Braemer), n°195. - 1965, Rolland, n°65. - 1980, Petit, n°20 (comparaison avec le buste de Mercure du Musée du Petit Palais à Paris).

Chr.V.



ÉPILOGUE : DE LA GALLOMANIE MUSICALE

Le lecteur qui vient de parcourir ces pages a peut-être ressenti un curieux paradoxe. Depuis l'ouverture du présent ouvrage il est question, dans cette évocation des musiques de la Gaule, de l'oubli qui les a si largement affectées et d'où elles émergent aujourd'hui laborieusement. Ce constat -très réaliste hélas !- de la perte d'un précieux patrimoine antique peut être opposé à l'activité déployée par les savants et les artistes qui, depuis le XVII^e siècle, n'ont pas manqué de s'intéresser à la Gaule celtique et romaine et éventuellement d'imaginer, ou plutôt de réinventer, les pratiques musicales des anciens. Étrange sensation que de constater comment un domaine aussi radicalement effacé des mémoires a pu malgré tout solliciter les esprits.

En fait la culture gauloise - et par-delà la culture musicale gauloise-, bien mieux que celle des gallo-romains, a été en priorité l'objet d'une attention particulière du fait même de l'intérêt suscité par le caractère singulier de ce peuple, associé volontiers à l'idée de passé national. On peut comprendre la raison de cet engouement qui a porté les érudits à se tourner d'abord vers une civilisation ressentie comme étrange et mystérieuse, donc attirante, plutôt que vers une autre davantage perceptible, et dont on ignorait encore l'originalité cachée sous le modèle superficiel imposé par Rome.



Fig. 15 : Elias Schedius, *De Dis Germanis*, Amsterdam, 1648, frontispice (Besançon, Bibliothèque d'Étude et de Conservation).

Une recherche iconographique, sommaire et hexagonale, nous permet au hasard de quelques documents de parcourir un cheminement à travers les arts plastiques, où se cachent, ça et là, des oeuvres significatives de la gallomanie musicale.

C'est en 1648 que Elias Schedius publie à Amsterdam son *De Dis Germanis* [cf. Pigott, 1975, p. 126]. Le frontispice [Fig. 15] de ce docte traité est lourd d'enseignements : on y observe un vénérable druide, barbu, lauré, saisissant un calice d'une main, empoignant une serpe (en or ?) de l'autre ; à ses pieds, et jusque dans le bois sacré qui clôt la perspective, gisent les cadavres de victimes humaines, dont les têtes tranchées s'éparpillent alentour. Répondant à la silhouette du druide se dresse, sur la droite, une femme -certainement une prêtresse- à la longue chevelure et qui s'apprête à frapper sur un tambour - duquel pend un crâne arraché à quelque ossuaire- avec deux os longs en guise de baguettes ! La scène fait sourire plutôt que frémir. Il apparaîtrait en tout cas que la volonté du graveur est bien d'insister sur la cruauté extrême des rites druidiques qui pratiquent le sacrifice humain ; ces horribles cérémonies sont forcément accompagnées du son brutal des tambours qui confère à ces coutumes supposées une atmosphère encore plus effrayante : la violence du culte religieux correspond à celle de la percussion. Le Gaulois se voit installé parmi les primitifs et l'attribut musical est un accessoire qui sert à le définir.

Le Gaulois barbare et sanguinaire, mais pourtant fascinant, paraît céder progressivement la place à une personnalité aux moeurs plus mesurées : il devient peu à peu une espèce d'archétype de l'état de nature originel ; il n'est bientôt plus question d'insister sur ses traditions meurtrières mais d'en faire un être proche de la terre une sorte d'"indigène" antique et occidental. Le Gaulois se prête à merveille à une telle interprétation et il se transmue, au-delà de toute réalité historique et géographique, en l'un des emblèmes du sauvage dont les qualités positives, voire la valeur, tendent à primer sur les vices qu'on lui a longtemps réservés. A ce titre tout objet gaulois symbolique peut être requis pour désigner la rusticité fondamentale qu'il suggère naturellement : l'instrument de musique fait partie de ce choix emblématique ; et comme les Romains avaient naguère élargi la portée significative du *carnyx* pour l'ériger en attribut-type du Gaulois, certains esprits des XVII^e et XVIII^e siècles font de même en désignant leurs "bons barbares" par cet accessoire-là. Déjà vers 1645, lorsque Lubin Baugin (1612-1663) brosse son *Enfance de Jupiter* (Troyes, Musée des Beaux-Arts) c'est un *carnyx* qu'il place entre les mains d'un bachant qui sonne de cette trompe pour accompagner les danses du thiasse suivant le jeune dieu ; à lui seul l'instrument, qui n'a aucune justification historique- nous sommes non loin du mont Ida-, désigne cette rusticité mythologique qui sert de cadre à la jeunesse du futur maître de l'Olympe. Plus tard lorsque dans une planche à l'eau-forte Pierre-Philippe Choffard (1730-1809) rassemble une série de vignettes représentant des divinités du panthéon romain, c'est également un *carnyx* que brandit un éphèbe fermant le cortège, juste derrière le char de Cérés [fig. 16] : ce n'est certes pas un hasard si l'artiste a choisi cette enseigne pour accompagner une divinité aussi emblématique : le *carnyx* est devenu le signe musical propre à souligner l'état de nature.

Avec la première moitié du XIX^e s. le Gaulois est emporté par l'élan romantique qui saisit alors toute l'Europe et il subit une mutation qui modifie profondément son apparence ; il devient cet être quasi légendaire, chevelu et ténébreux, aventureux, sombre et idéaliste, fier et sentimental ; son port est altier, sa mine sauvage, ses projets mystérieux



Fig. 16 : Pierre-Philippe Choffard (1730-1809), *L'Été ou Cérès* (détail d'une planche figurant des cortèges divins), eau forte, 1792 (coll. part.).

et terribles ; on devine des ouragans sous son large front et le poids d'une lourde histoire séculaire pèse sur ses solides épaules. Sa stature majestueuse confine parfois au sublime et tend à entremêler, en un savoureux mélange, des poncifs qui embrassent depuis la préhistoire jusqu'au Moyen Âge. L'instrument de musique sied bien à ce nouveau type mais le "barde" gaulois, tel que le XIX^e s. l'imagine, rassemble en lui seul, pour les confondre, les ombres d'Ossian et celles des troubadours médiévaux. Le personnage de Velleda créé par Chateaubriand (1768-1848) dans *Les Martyrs* publiés en 1809 correspond assez bien au prototype féminin de ce schéma ; alors que son inventeur n'avait pourtant pas doté l'héroïne d'une vocation musicale affirmée, on note

que les peintres ou les sculpteurs qui lui ont donné un visage l'ont volontiers associée à une lyre ou une harpe : c'est le cas, entre autre de Hippolyte Maindron (1801-1884 ; 1839, plâtre original, Angers, Musée des Beaux-Arts; marbres au Louvre et au jardin du Luxembourg à Paris) [fig. 17], de François Lepère (1824-1871 ; terre cuite au Musée d'Orsay) ou d'Alexandre Cabanel (1824-1889 ; huile sur toile à Montpellier, Musée Fabre) [cf. les actes du colloque *Nos ancêtres les Gaulois*, Clermont-Ferrand, 1982]. Tout prouve qu'il semblait impérativement nécessaire de fournir à la prophétesse inspirée un ustensile propre à accompagner harmonieusement son caractère méditatif, farouche et déterminé : le cordophone souligne subtilement les traits accordés à la prêtresse qui devient une des effigies les plus éminemment symboliques de la Gaule aux prises avec l'envahisseur. Avec cette vierge fidèle et

Fig. 17 : Hippolyte Maindron (1801-1884), Velleda, vue arrière, tirage en plâtre patiné (Tournus, Musée Greuze).

parjure à la fois l'image du Gaulois trouve au XIX^e s. une nouvelle vérité et comme pour renforcer encore son caractère musical elle deviendra la figure principale de quelques opéras qui érigent presque Velleda au rang de Norma !

La fin du siècle continuera sur cette fougueuse lancée en produisant des figures héritées du romantisme mais dont la portée et la gravité diffèrent selon la personnalité des artistes ; cet éclectisme voit jaillir les compositions, dosées d'un certain réalisme, conçues par le spécialiste du "genre gaulois" Evariste-Vital Luminais (1822-1896). C'est au même moment que surgissent des "gauloiseries plaisantes" dont *Les druidesses* (Courbevoie, Musée Roybet-Fould) de Consuelo Fould (1862-1927) sont peut-être le témoignage le plus déconcertant, par leur lyrisme érotique et décoratif. C'est toujours à cette période que certains plasticiens se plaisent à doubler leurs œuvres d'un message patriotique propre à servir les visées nationalistes qu'ils défendent : c'est évidemment le cas du *Pro Patria* d'Émile Laporte (1858-1907) où un hardi guerrier exhorte son jeune compagnon au combat [fig. 18] ; dans cette sculpture l'homme casqué -bizarrement affublé d'une accoutrement fait d'éléments celtisants et médiévaux

issus de siècles divers- porte à la ceinture une trompe : cette corne, qui n'a aucune réalité archéologique, est là

comme pour suggérer un rapprochement avec un héros futur, le Roland de Roncevaux.

Dans le même temps, plusieurs artistes œuvrent dans une direction plus historique pour tenter d'approcher la réalité archéologique ; la multiplication des prospections sur le terrain, comme l'intérêt croissant pour des cultures antiques et nationales sensées contenir une part du génie de la France expliquent évidemment l'épanouissement d'une telle tendance. Les deux tableaux les plus fameux -



Fig. 18 : Émile Laporte (1858-1907), *Pro Patria*, tirage en bronze (Autun, Musée Rolin).

véritables "icônes" de la gallo-manie "fin de siècle"- sont certainement le *Vercingétorix appelant les Gaulois à la défense d'Alaise* (Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts) de François Erhmann (1833-1910) et surtout le *Vercingétorix jetant ses armes aux pieds de César* (Le Puy, Musée Crozatier) de Noël-

Lionel Royer (1852-1926) : ici le travail pictural, basé sur de sérieuses études documentaires, concerne autant les instruments de musique que tous les accessoires disposés par les artistes dans leur mise en scène. Dans le premier, on aperçoit, dans le lointain des guerriers sonnant dans de longues trompes droites. Dans le second - monumental (3,20 m x 4 m !) - on distingue au premier plan parmi les trophées des vaincus, non loin d'un captif agenouillé, un *carnyx* gisant à terre. Royer, qui s'était déjà distingué dans son *Germanicus retrouvant les restes de l'armée de Varus* (localisation inconnue) par sa forte énergie "reconstitutive" incluant l'élément musical - des *tubicen* "armés" de leurs instruments apparaissent sur le devant de la scène -, livre dans l'immense toile du Puy l'une des plus décisives versions modernes de la représentation de l'instrument fétiche des Gaulois : repris sans doute d'après le relief de quelque arc antique, le *carnyx* tombé à terre au beau milieu des dépouilles accompagne, avec une forte charge symbolique, la déchéance de la nation gauloise illustrée à ses côtés par le prisonnier prostré.

L'imagerie "populaire" suivra, durant tout le XIX^e s. et jusqu'au début de ce siècle, les évolutions de la grande peinture ; les illustrations des imprimés, les gravures de certains romans, les vignettes des dictionnaires exploitent volontiers l'iconographie de l'Antiquité de la France et la diffusent avec les moyens spécifiques qui sont les siens. La silhouette du druide tient au sein de ce courant une place éminente : ce sage à barbe blanche, équivalent celtique des philosophes de la Grèce, fascine et donne prétexte à une iconographie nombreuse qui trouve la faveur des populations charmées par ce "père originel", mythique et terrien. L'épisode de la cueillette du gui a, plus que n'importe quel autre, joui d'un succès que le temps n'a pas démenti : cette cérémonie, où de pâles jeunes filles recueillent dans une étoffe tendue les précieux rameaux, est bien entendu le prétexte à un certain déploiement musical qui nous vaut d'intéressantes exhibitions instrumentales ; les conventions romantiques des années 1810/40, où druides et prêtresses sont forcément dotés de cordophones "ossianiques" laissent peu à peu la place à des ustensiles plus véridiques et la volonté d'un respect positif de la réalité historique permet enfin de remettre le *carnyx* en valeur. Les images colorées des manuels scolaires qui ont marqué tant de générations entre les deux guerres et jusque dans les années 1960 [Fig. 19] sont les héritières de ces pro-



Fig. 19 : A. Bonifacio et P. Maréchal, *Histoire de France. Cours élémentaire et moyen*, Paris, Hachette, 1961, p. 7, vignette "La cueillette du gui" (coll. part.)

ductions là. On y insiste, par exemple, sur le goût des Gaulois qui "aimaient les banquets, les chansons, les discours" (A. Bonifacio et P. Maréchal, *Histoire de France. Cours moyen*, Paris, Hachette, 1954). Une réelle et respectable volonté de précision historique s'y révèle avec souvent une charmante naïveté qui peut aujourd'hui nous amuser.

Ce rapide tour d'horizon, qui entend modestement poser quelques jalons, annonciateurs peut-être de synthèses futures, ne serait pas

complet s'il ne s'achevait par le meilleur emblème contemporain de notre perception de la musique antique de notre pays : il s'agit évidemment de l'un des compagnons d'Astérix, le barde Assurancetourix ; à lui seul ce truculent personnage, créé par Uderzo, concentre spiri-



Fig. 20 et 21 : René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix et les Normands*, Dargaud éditeur, 1967, p. 35 et 41 (détails).
© 1993 Les Éditions Albert René-Goscinny-Uderzo.



tuellement les deux entités essentielles de la musique gauloise puis gallo-romaine, grâce aux deux accessoires qu'il utilise - et dont il abuse parfois ! - pour accompagner son organe... d'ailleurs très contesté : le *carnyx*, reflet des racines celtiques de son art, et la lyre, dont les accents "gréco-romains" fertilisent son inspiration [Fig. 20 et 21].

Mathieu Pinette

ANNEXE I

Des Gaulois aux Gallo-Romains:
quelques repères d'archéologie musicale

(?) = datation incertaine

CHRONOLOGIE	FAITS MARQUANTS POLITIQUES OU MILITAIRES	ICONOGRAPHIE GAULOISE, GRECQUE ET ROMAINE	VESTIGES D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE	LITTÉRATURE
-500				
<i>Tène ancienne 1</i> Période laténienne			Parures avec éléments cliquetants (Alpes)	
-400				
ancienne <i>Tène ancienne 2</i>	vers-390 Prise de Rome par les Gaulois			
-300				
<i>Tène ancienne 3</i> Période laténienne	-295 Défaite des Sénonis à Sentinum -279 Les Gaulois de Brennus à Delphes -275 Les Celtes reçoivent le territoire en Asie qui devient la Galatie -231 Bataille de Télamon : victoire des Romains sur les Insubres et les Gésates	Monnaie étolienne avec <i>carnyx</i> Apparition du <i>carnyx</i> sur les monnaies romaines		
-200				
moyenne Période laténienne	-133 Chute de Numance -118 Fondation de Narbonne	1ère images monétaires gauloises Statuette de Paule avec lyre (?)	Trompes en terre cuite (Numance) <i>Carnyx</i> de Dürnau (?)	Polybe décrit les Gaulois cisalpins Posidonios visite le sud de la Gaule
-100				
récente <i>Tène finale</i>	-58-51 La Gaule conquise par César -43 Fondation de Lyon -27 Organisation administrative de la Gaule sous Auguste (60 cités) -10 Naissance de Claude à Lyon	Bassin de Gundestrup (Danemark) avec joueurs de <i>carnyx</i> Pendentif en forme de <i>carnyx</i> (Bouy) -20 Arc de Glanum : Gaule et <i>carnyx</i> . -6 La Turbie : trophée avec <i>carnyxes</i>	Trompe de Gergovie (?)	<i>De Bello Gallico</i> Tite-Live décrit les Gaulois cisalpins.
0				
Haut	21 Révolte de Sacrovir et Florus 43 Claude conquiert la Bretagne 48 <i>Adlectio ad Senatam</i> accordée aux Gaulois par Claude 68-70 Révolte de Civilis	22-23 Arc d'Orange avec <i>carnyxes</i> Statuettes de danseuses de Neuvy-en-Sullias Monnaie de Civilis: Gaule et <i>carnyx</i> Stèles de musiciens militaires sur le <i>limes</i> rhénan	Trompette droite de Neuvy-en-Sullias (?) <i>Syrinx</i> d'Alésia (?) <i>Carnyx</i> de Mandeuve (?) <i>Carnyx</i> de Deskford Trompe de la Graufesenque	
100				
Empire			Tibia de Châlon-sur-Saône	Discours de Claude en 48 sur l'entrée des Gaulois au Sénat retranscrit par Tacite (<i>Annales</i> , XI, 24, 13)
200				
Bas	Période d'insécurité en Gaule : premières invasions germaniques	Sarcophages avec décor dionysiaque (St-Médard-d'Eyrans et St-Irénée)	Enfouissement du "trésor" de Neuvy-en-Sullias (?) et de la Comelle sous Beuvray (?) Hochet de Felmingham-Hall (Norfolk)	
300				
Empire	306-337 Règne de Constantin	Sarcophage chrétien avec hydraulie (St-Maximin) Coq avec <i>cornu</i> (Strasbourg)	Trompette droite de St-Just-sur-Dive Tibia de Portout	
400				
476	Déposition du dernier empereur romain d'Occident			Sidoine Apollinaire (Lettres)

ANNEXE II

Répartition des trompes celtiques en Europe :
vestiges archéologiques de cors et de *carnyces*



ANNEXE III

Organisation des cités (*civitates*) en Gaule :
état probable à l'époque augustéenne

(d'après C.Goudineau, *Histoire de la France urbaine*, 1980)



ANNEXE IV

Les vestiges d'instruments "gallo-romains" en Gaule romaine (I^{er}-IV^e s.)

(les limites des provinces sont celles du II^e s)

- Site de découverte
- Lieu de conservation
- Site de découverte et lieu de conservation
- ▽ Syrix
- ⌘ Hochet métallique
- ▶ Trompette droite métallique
- ☾ Trompette en terre cuite



LEXIQUE DES PRINCIPAUX TERMES MUSICAUX LATINS ET GRECS

<i>aeneator (oris)</i> , m.	sonneur de trompe ou de cor (lat. <i>aes</i> : airain).
<i>artifex (icis)</i> , m.	artiste ou artisan, celui qui pratique un métier.
<i>aulos</i>	instrument grec à anche double, équivalent de la <i>tibia</i> romaine. De façon générique, le mot désigne le chalumeau.
<i>barbitos</i>	instrument de la Grèce archaïque de type lyre constitué d'une petite caisse de résonance et de très longs bras.
<i>bucina (ae)</i> , f.	instrument à embouchure du type des cors.
<i>bucinator (oris)</i> , m.	joueur de <i>bucina</i> .
<i>carnyx</i>	terme grec désignant la trompe gauloise verticale à pavillon zoomorphe. La citation d'Eustathe ne permet pas d'en connaître le genre (masculin ?).
<i>choraulos (ae)</i> ou <i>choraula (ae)</i> , m.	joueur d' <i>aulos</i> accompagnant les chœurs.
<i>cithara (ae)</i> (ou gr. <i>kithara</i>), f.	cithare, instrument savant grec puis romain, de facture complexe et d'une taille beaucoup plus importante que la <i>lyra</i> .
<i>citharista (ae)</i> , m.	joueur de cithare.
<i>citharoedus (i)</i> , m.	citharède (celui qui chante en s'accompagnant de la cithare).
<i>cornicen (inis)</i> , m.	joueur de cor.
<i>cornu (us)</i> , n.	instrument à embouchure du type cor en forme de G.
<i>crotalum (i)</i> , n.	crotale.
<i>cymbalum (i)</i> , n.	cymbale.
<i>fides (ium)</i> , f.	lyre.
<i>fidicen (inis)</i> , m.	joueur de lyre.
<i>fidicina (ae)</i> , f.	joueuse de lyre.
<i>fistula (ae)</i> , f.	tuyau, et par extension flûte et flûte de Pan.
<i>fistulator (oris)</i> , m.	joueur de flûte de Pan.
<i>hydranhus (i)</i> , m.	orgue hydraulique (= <i>aulos</i> à eau), dont le principe propulse l'air sous pression dans les tuyaux à l'aide d'un volume d'eau placé dans des cuves et actionné

<i>liticen (inis)</i> , m.	sonneur de <i>lituus</i> .
<i>lituus (i)</i> , m.	instrument à embouchure du type trompe.
<i>lyra</i>	lyre au sens grec spécifique (et non générique), distincte par sa facture, sa légèreté et son usage populaire de la <i>cithara</i> ou du <i>barbitos</i> .
<i>lyristes (ae)</i> , m.	joueur de lyre.
<i>musicus (i)</i> , m.	musicien.
<i>plectrum (i)</i> , n.	plectre (parfois malencontreusement traduit par archet).
<i>salpinx</i>	mot grec désignant la trompette droite ou toute sorte de trompe de façon générique.
<i>saltator (oris)</i> , m.	danseur.
<i>scabellum / scabillum (i)</i> , n.	instrument rythmique semblable à une sandale composée d'une double semelle articulée sur un ressort entre lesquelles sont placées deux cymbales.
<i>sistrum (i)</i> , n.	sistre (à ne jamais traduire par crécelle).
<i>syrix (ingis)</i> , f.	roseau, et par extension flûte de Pan.
<i>technites</i>	artistes professionnels regroupant aussi bien les comédiens, les chanteurs que les musiciens.
<i>tibia (ae) (phrygia / pares)</i> , f.	instrument à vent à anche double, à perce cylindrique (à ne pas traduire par flûte), équivalent de l' <i>aulos</i> grec. Sa forme varie. Lorsqu'elle est double et ses tuyaux de longueur égale, on la dit <i>tibia pares</i> . Lorsque les tuyaux sont de taille différente et le plus court pourvu d'une corne, on la dit <i>tibia phrygia</i> .
<i>tibicen (inis)</i> , m.	joueur de <i>tibia</i> .
<i>tibicina (ae)</i> , f.	joueuse de <i>tibia</i> .
<i>tuba (ae)</i> , f.	trompe droite (<i>tuba</i> = tuyau).
<i>tubicen (inis)</i> , m.	sonneur de <i>tuba</i> .
<i>tympanum (inis)</i> , n.	tambour sur cadre.

POUR EN SAVOIR PLUS, SE REPORTER À :

Bélis A. Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales, *Revue de Philologie* 1988, T. LXII, 2, p.227-250.

et sur les termes musicaux grecs
Chailley J. Contribution à une lexicographie musicale de la Grèce antique, *Revue de Philologie* 1977, T. LI, 2, p.188-201.

LEXIQUE GÉNÉRAL

aérophone	instrument à vent.
ambitus	étendue sonore d'un instrument.
amphithéâtre	édifice à gradins au centre duquel est placée l'arène. Comparer avec théâtre.
anche	pièce en roseau fixée au sommet de l'instrument à vent et qui entre en vibration sous l'effet du souffle. La plupart du temps, l'anche est battante, idioglotte (levée sur le tube même de l'instrument) ou rapportée, simple (type clarinette) ou double (type hautbois). Elle peut être libre, végétale ou métallique dans le cas de l'orgue à bouche, de l'harmonium ou de l'harmonica.
apotropaïque	qui éloigne les mauvais esprits.
<i>ascia</i>	outil du charpentier, souvent gravé sur les stèles funéraires.
<i>aureus</i>	monnaie d'or.
aurige	(lat. <i>auriga</i> = cocher) conducteur de char.
bacchique	relatif à Bacchus (équivalent latin de Dionysos) et à son culte, se dit notamment des cortèges qui lui sont dédiés. Comparer avec dionysiaque.
balsamaire	vase à parfum (lat. <i>balsama</i> = baume).
bassin	autre nom de la cuvette de l'embouchure.

bige	char antique à deux chevaux (compar. quadriges : char à quatre chevaux).
bras	nom des montants latéraux de la <i>lyra</i> ou de la <i>cithara</i> .
caisse de résonance	corps de l'instrument de musique où s'amplifient les vibrations.
<i>cavea</i>	dans le domaine du spectacle, ce terme désigne l'espace où sont placés les spectateurs.
chevalet	pièce généralement en bois sur laquelle passent les cordes et qui démarque, avec le silet, un des deux points déterminant la longueur vibrante des cordes.
cheville	pièce longue et conique retenant une corde et fixée sur le chevillier dans le cas des luths, des lyres ou des cithares.
chevillier	pièce sur laquelle les cordes viennent se fixer en haut du manche.
<i>cognomen</i>	surnom propre à l'usage romain.
cor	instrument à vent à embouchure à perce conique et pavillon évasé.
cordier	pièce sur laquelle les cordes viennent s'attacher au bas de la caisse de résonance.
cordophone	instrument à cordes.

coroplathe	fabricant de figurines en terre cuite.	membranophone	instrument pourvu de membrane(s), comme le tambour.
criobole	sacrifice expiatoire du bélier dans le culte de Cybèle.	ménade	(gr. <i>maenas</i>) bacchante, danseuse sacrée des bacchantes. Voir bacchique.
crotale	léiophone par entrechoc. Sorte de claquette au son mat utilisée dans le culte de Cybèle. A ne pas confondre avec la crécelle.	ménien	de l'école d'Eumène, propre à Autun.
crwth	nom vernaculaire gallois de la lyre archet, considérée comme un avatar de la lyre médiévale septentrionale, souvent nommée <i>rotta</i> ou rotte dans les textes médiévaux. Voir rotte.	métroaque	propre au culte de Cybèle, dite "Grande Mère" (gr. <i>meter</i> = mère).
cuvette	partie creuse de l'embouchure aussi appelée bassin.	monoxyle	taillé dans un seul bloc de bois.
dionysiaque	relatif à Dionysos (équivalent gr. de Bacchus) et à son culte, cf. bacchique, son équivalent. Comparer avec bacchique.	myrmillon	(lat. <i>mirmillo</i>) Gladiateur équipé d'armes gauloises (bouclier <i>pelta</i> , épée et casque) souvent opposé au rétiaire.
domus	demeure, maison. Comparer avec villa.	munus	présent, et par extension un spectacle offert au peuple par un particulier. Le mot finit par désigner les combats de gladiateurs.
electrum	alliage d'or et d'argent.	naos	partie centrale et intérieure du temple grec. Désigne ici une forme de sistre dont le cadre décrit un édicule.
embouchure	pièce en forme de cuvette intégrée ou rapportée à la petite extrémité du tube et dans laquelle souffle le sonneur.	néréïde	(gr. <i>Nereis</i> , fils de Poséidon) nymphe maritime.
fanum	temple gallo-romain issu d'une tradition gauloise.	odéon	petit édifice couvert consacré à la poésie, la récitation et la musique. Comparer avec théâtre et amphithéâtre.
faune	dieu champêtre, disciple de Pan, à pied de chèvre. Comparer avec satyre.	organologie	discipline propre aux instruments de musique (gr. <i>organon</i> = instrument) qui analyse leur technique de construction (facture instrumentale), leur structure acoustique, leur méthode de jeu et leur développement historique.
fibule	sorte de broche antique destinée à épinglez les vêtements, à une époque où les boutons étaient encore inconnus.	<i>pallium</i>	manteau grec de forme rectangulaire.
Galate	terme employé par les anciens pour qualifier le Celte établi en Galatie (actuelle Turquie) mais aussi pour désigner d'une façon générale le Gaulois ou le Celte.	<i>pandura</i>	sorte de luth antique.
galle	prêtre de Cybèle et d'Attis.	pavillon	extrémité distale d'un instrument à vent, plus ou moins évasée mais qui peut ressembler aussi à un bulbe.
grain	diamètre du trou placé au fond et au centre de la cuvette de l'embouchure.	<i>pictor imaginarius</i>	peintre qui représenté les figures sur les parois des maisons.
Hallstatt	nécropole autrichienne dont la plupart des sépultures sont datables du 1 ^{er} Age du Fer. Le nom du site, devenu éponyme, qualifie cette période.	plectre	(gr. <i>plektron</i> = aiguillon) plectre de la <i>cithara</i> ou de la <i>lyra</i> ; équivalent de l'actuel médiator servant à pincer les cordes comme sur la mandoline ou le banjo, mais dont la forme évoque un gros stylet.
harmonique (son)	tout son se compose d'un son fondamental et de sons harmoniques plus ou moins perceptibles. Ils sont assez nets dans le cas de la cloche ou du gong. Pour les instruments à vent, les harmoniques changent en fonction de la forme de la perce, ce qui identifie leur timbre.	polycalame	(lat. <i>calamus</i> = canne ou roseau) à plusieurs tubes de roseau. se dit surtout de la flûte de Pan.
idiophone	instrument auto-résonnant, du type cloche, sistre ou guimbarde.	prophylactique	qui attire les bons esprits, qui prévient du mauvais sort.
instrument naturel	se dit particulièrement des instruments à embouchure (trompette ou cor), dépourvus de mécaniques préparant la production des notes (pistons).	<i>pulpitum</i>	correspond à la «scène», espace placé devant la mur de scène sur lequel évoluent les acteurs.
instrumentarium	ensemble des instruments propres à une époque ou à une situation donnée.	pyxide	petite boîte (gr. <i>pyxis</i> = boîte et <i>pyxos</i> = bois).
intaille	pièce fine gravée en creux à la différence du camée, taillé en relief.	queue (ou tige)	sur une embouchure de cuivre, partie s'emboîtant dans la perce de l'instrument.
inventeur	dans le domaine archéologique, nom de celui qui découvre un objet.	<i>ristus</i>	enfant souriant.
isiaque	relatif au culte d'Isis.	rotte	terme médiéval (<i>rotta</i>) problématique mais qui désigne fréquemment la lyre médiévale. Comparer avec crwth.
joug	pièce sur laquelle les cordes viennent se fixer, nom courant du chevillier dans de cas des instruments de type lyres.	satyre	divinité à corps humain, à cornes et à pieds fourchus, disciple de Pan. Comparer avec faune.
lacrymatoire	(lat. <i>lacryma</i> = larme) Petit vase funéraire contenant des huiles, mais dont les archéologues ont longtemps cru qu'il devait recueillir les larmes des pleureuses.	sigillée	type de céramique romaine dont le décor est imprimé par un poinçon (lat. <i>sigillum</i> = sceau)
lagène	(<i>lagoena</i> = id.) bouteille en terre cuite munie d'une anse.	silène	sorte de bacchant.
lairaie	petit monument consacré aux dieux du foyer.	sistre	(lat. <i>sistrum</i> = même sens). Sorte de hochet. Dans l'Antiquité, instrument souvent métallique servant au culte d'Isis, constitué d'une poignée et d'un cadre arqué ou rectangulaire pourvu de tringles mobiles, ou quand ces dernières sont fixes d'anneaux, de rondelles ou de cymbale(s).
libation	sacrifice non sanglant, offrande de miel, fruits, etc	sommier	partie de l'orgue servant à transmettre le vent, souvent en bronze et à une seule laye dans l'antiquité, par laquelle l'air accède à la base du tuyau obturé ou on par une tirette correspondant à la note actionnée par la main (et non le doigt) de l'organiste.
limes	frontière de l'empire romain.	statère	(gr. <i>stater</i> = même sens) monnaie d'or ou d'argent, étalon monétaire gaulois.
<i>ludi scaenici</i>	"jeux" scéniques publics se déroulant au théâtre.	stratigraphie	étude des différentes couches ou sédiments qui se sont successivement déposés en un lieu donné.
luth	terme générique désignant un instrument à cordes constitué d'une caisse de résonance et d'un manche au-dessus desquels les cordes sont tendues parallèlement (ex. : guitare, bandjo, etc.).	styles (1 ^{er} au 4 ^e)	chronologie de peinture murale établie par l'archéologue A. Mau qui repose sur des critères stylistiques d'après la peinture pompéienne. En Italie, la classification est la suivante : 1 ^{er} style = II ^e siècle av. J.-C. 2 ^e style = entre 100 et 20 av. J.-C. 3 ^e style = de -15 à 45 ap. J.-C. 4 ^e style = de 50 à 90 ap. J.-C.
lyre	terme générique décrivant un instrument sur cadre quadrangulaire et dont les cordes de même longueur sont tendues en faisceau parallèle à la table d'harmonie et fixées à un joug callé sur deux montants ou bras.		
lyricine	porteur ou joueur de lyre.		
mégalographie	figuration de personnages, grandeur nature.		

suovetaurile	sacrifice d'un porc, d'une brebis ou d'un taureau.		
<i>syrix</i>	nom antique de la flûte de Pan constituée originellement de tuyaux en roseau rangés par ordre décroissant et maintenus par des ligatures végétales. La structure peut toutefois est monoxyle et présenter une forme trapézoïdale ou en palier.	théâtre	édifice hémisphérique, généralement adossé à une colline.
table d'harmonie	pièce posée sur la caisse de résonance, en bois à fibres droites et parallèles (plate ou bombée) ou en peau, perforée souvent d'une ou plusieurs ouïes, sur laquelle ou de laquelle les cordes sont tendues et par laquelle se transmettent les vibrations sonores. Les tables en bois sont généralement soutenues par un barrage permettant de résister à la tension des cordes.	thiase	cortège d'une divinité (ex. Bacchus).
tambour sur cadre	terme organologique souvent désigné par le mot plus courant mais impropre de tambourin, lequel définit en fait un instrument à fût cylindrique plutôt long propre à la Provence et à la Gascogne.	thyrsé	attribut de Bacchus, constitué d'une branche chargée de lierre ou de vigne et surmontée d'une pomme de pin.
taurobole	sacrifice expiatoire du taureau du culte de Cybèle.	<i>tesselarius</i>	mosaïste (<i>tessera</i> = tessère) chargé de réaliser les pavements.
Tène (La)	site éponyme sur les bords du lac de Neuchâtel	torque	collier rigide et ras-du-coup.
		triton	(gr. <i>Triton</i> : fils de Neptune et d'Amphithrite) divinité marine moitié homme, moitié poisson et dont l'attribut est la conque marine.
		trompe	instrument à vent à embouchure à perce cylindrique.
		<i>vicus</i>	unité administrative désignant une agglomération secondaire.
		<i>villa</i>	ferme ou grande propriété où vivait une famille et sa domesticité. Comparer avec <i>domus</i> .

LISTE DES AUTEURS ANTIQUES CITÉS DANS LE CATALOGUE

- Actes des Apôtres* [IX, 36-43] : texte du Nouveau Testament.
- Ammien Marcellin [sur *Timagène* XV, 9] : deuxième moitié du IV^e siècle ap. J.-C. Historien latin d'origine grecque qui a visité la Gaule. Seuls les 18 derniers livres de ses *Histoires* sont conservés.
- Anthologie palatine* [VI, 78, 177, 234] : Recueil d'épigrammes grecques rédigées par de nombreux auteurs depuis le V^e siècle av. J.-C. jusqu'au Moyen Âge.
- Appien [*Celtica* 8 ; 11] : II^e siècle ap. J.-C. Rédige en grec une *Histoire romaine* depuis les origines jusqu'à Trajan. Il évoque les peuples dans l'ordre où ils furent annexés à l'empire.
- Arrien [*Tactique* XIV, 4] : vers 95/vers 175 ap. J.C. Citoyen romain, historien et philosophe grec. Il compose un *Traité de Tactique*.
- Athénée de Naucratis [*Deipnosophistes* IV, 2, 2] : début du III^e siècle ap. J.-C. On possède la moitié de son *Banquet des Sophistes*.
- Augustin (saint) [*Confessions* VI, 8, 19-20 ; XXXIII, 49] : 354-430. Père de l'Église latine. Les *Confessions* sont une évocation de sa vie jusqu'en 387.
- Aulu-Gelle [*Nuits attiques* XIX, 9] : vers 130/vers 180 ap. J.C. Grammaire latin auteurs des *Nuits Attiques*, source de renseignements sur la langue, la littérature et la civilisation antiques.
- Catulle [*Élégies* XXIX, 4 ; LXIV, 260-264] : vers 87/vers 54 av. J.C. Poète latin auteur des *Élégies*.
- César [*Guerre des Gaules* V, 6, 7 ; VI, 13 et 17 ; VII, 81, 3 ; VIII, 20, 2] : 100-44 av. J.-C. *De Bello Gallico* compte huit livres (le dernier ayant été ajouté par Hirtius, officier dans l'armée de César) qui relatent les événements de Gaule de -58 à -52.
- Cicéron [*Pro Fonteio* 14, 31 ; 16, 31 ; *Lettres à Atticus* IV, 16, 7] : 106-43 av. J.-C. Parmi son œuvre, on distingue les *Lettres* dont la plupart sont adressées à son ami Atticus.
- Clément d'Alexandrie [*Protreptique* II, 5, 3 ; *Pédagogue* II, 41] : 150/entre 211 et 216. Lettré grec chrétien. Père de l'Église grecque. Le *Protreptique* est adressé aux païens dont il dénonce les croyances religieuses ; Le *Pédagogue* est destiné à l'enseignement des chrétiens.
- Denys d'Halicarnasse [*Antiquités romaines* XIV, 9] : I^{er} siècle av. J.-C. Il écrit en grec.
- Digeste* [50, 6, 6] : compilation de droit romain de l'époque de Justinien (VI^e s.).
- Diodore de Sicile [*Bibliothèque historique* II, 47 ; IV, 31 ; V, 20, 29, 31 et 31, 2 ; *Histoires* V, 3, 2] : I^{er} siècle av. J.-C. Il écrit une histoire universelle en grec (*Bibliothèque historique*) des temps mythiques à l'expédition de César en Bretagne (-54). L'ouvrage incomplet est une compilation de plusieurs sources.
- Dion Cassius [*Histoire romaine* XLVII, 43, 1 ; LVII, 18, 3 s.] : vers 150/235 ap. J.-C. Il est l'auteur d'une *Histoire romaine* en 80 livres écrits en grec (œuvre incomplète).
- Dion de Pruse ou Chrysostome [*Discours* LXXI, 9] : vers 40/vers 120 ap. J.-C. Orateur et philosophe grec. Il a laissé de nombreux *Discours*.
- Elien [*Histoire des animaux* XII, 45 ; *Hist. var.* XII, 22] : vers 170/vers 240 ap. J.-C. Il écrit en grec un ouvrage *Sur la nature des animaux*.
- Ennius [*Annales* 140] : 239 - 169 av. J.-C. Auteur des *Annales* en 18 livres.
- Eustathe de Thessalonique [*Scholies sur l'Iliade* 1139, 50-52] : lexicographe byzantin du XII^e siècle. Auteur d'une *Scholies sur l'Iliade*.
- Firminus Maternus [*Erreur des religions païennes* 18, 1] : IV^e siècle ap. J.-C. Auteur latin. Rédige un pamphlet sur l'*Erreur des religions païennes* dans lequel il conseille aux empereurs Constance et Constant d'éliminer le paganisme.
- Flavius Josèphe [*Guerre des Juifs* VII, 75-79 ss.] : 35/vers 95 ap. J.-C. Historien juif. Il écrit en grec *La Guerre des Juifs*.
- Grégoire de Tours [*Gloire des Confesseurs* VII, 2 ; 77, 958] : vers 540/594. Né à Clermont-Ferrand. Evêque de Tours en 572.
- Hésychius de Milet [*Lexikon*, s.v. *καρνον, ωδειον*] : VI^e siècle ap. J.-C. Chroniqueur païen de Byzance.
- Histoire Auguste* [Elagabal XXXI, 8 ; Sévère Alexandre XXVI, 7 ; Probus XVIII, 5] : Recueil de biographies impériales de 117 à 284 écrites vers la fin du IV^e siècle ap. J.-C., non pas par six auteurs comme le veut la tradition, mais par un seul auteur inconnu.
- Horace [Odes III, 1, 12, 1-2 ; III, 4, 1-4] : 65/8 av. J.C. Poète latin auteur des *Satires*, *Epodes*, *Odes* et *Épîtres*.
- Justin : voir Trogue Pompée.
- Juvénal [*Satires* III, 34-36] : vers 60/vers 130 ap. J.C. Auteur latin. Il écrit les *Satires*, chroniques de la vie quotidienne à Rome.
- Lucain [*Guerre civile* 449] : 39-65 ap. J.-C. Poète latin. Il ne reste de ses œuvres que la *Guerre civile* (nommée à tort Pharsale) où il raconte les guerres de César contre Pompée.
- Lucien [*Sur ceux qui sont aux gages des Grands* 31] : vers 120/180 ap. J.-C. Il reste environ 80 de ses œuvres rédigées en grec (dont certaines ne sont pas authentiques).
- Macrobie [*Saturnales* I, 21, 9] : vers 400 ap. J.-C. Auteur latin des *Saturnales* (une partie est perdue).
- Martial [*Épigrammes* XIV, 54, 63-64, 163, XCIX, 3 ; CLXVII] : vers 40/102 ap. J.-C. Auteur latin dont on conserve intégralement les *Épigrammes* (satires de la société romaine).
- Matthieu saint [Évangile selon. XIV, 6] : écrit en grec dans les années 80/90 ap. J.C.
- Ovide [*Remèdes à l'amour* v. 180-182 ; *Métamorphoses* I, 450 ; XI, 166 ; *L'art d'aimer* I, 12-13] : 43 av. J.-C./17 ap. J.-C. Poète latin. Il écrit *L'Art d'aimer* et les *Remèdes contre l'Amour* dans sa jeunesse. Son œuvre essentielle reste les *Métamorphoses*, ouvrage écrit d'après des légendes grecques et parfois romaines.
- Paradoxographe dit du Vatican [fragment 45] : auteur grec anonyme écrivant sur des choses extraordinaires dont le manuscrit a été retrouvé au Vatican (entre le III^e et le I^{er} siècle av. J.-C. ?).
- Pétrone [*Satiricon* 47, 53 et 78] : I^{er} siècle ap. J.-C. Auteur de ce célèbre roman de mœurs.
- Philostrate l'Ancien [*La galerie de tableaux* 20, 1] : III^e siècle ap. J.-C. Auteur grec de *La galerie de tableaux* (description de tableaux réels ou imaginaires).
- Plin l'Ancien [*Histoire naturelle* III, 31 ; IX, 4 et 8 ; XVI, 26 ; XXII, 2, 1 ; XXVII, 2, 11 ; XXX, 4] : 23-79 ap. J.-C. Auteur de l'*Histoire naturelle*, véritable encyclopédie de connaissances regroupées par matières.
- Plutarque [*Marius* XXVII, 6 ; *Alcibiade* II, 5 ; *Galba* 10] : vers 46/120 ap. J.-C. Biographe grec, auteur des *Vies*, où un Grec et un Romain célèbres sont mis en parallèle.
- Poème de l'*Etna* [v. 292-294] : attribué à Virgile, cf. *infra*
- Pollux [*Onomasticon* IV, 59, 69 et 77] : II^e siècle ap. J.-C. Rédige en grec un dictionnaire (*Onomasticon*) classé par matières.
- Polybe [*Histoires* II, 17, 28/8-7, 29 et 29/68] : vers 200-120 av. J.-C. Historien grec qui a voyagé en Gaule. Il écrit une *Histoire universelle* en 40 livres qui traite la période -264/-144. Son œuvre vise à montrer comment Rome est devenue une grande puissance.
- Pomponius Mela [*De chorographia* II, 48] : Il écrivit sous Caligula et Claude une *Géographie* en 3 livres (*Chorographia*).
- Posidonios [*Géographie*] : 135/51 av. J.-C. Voir Diodore et Strabon.
- Quintilien [*Institution Oratoire* I, 10, 14 et 33] : vers 35/100 ap. J.-C. *L'Institution oratoire* rassemble son expérience de l'éloquence.
- Scymnos de Chios (ou Pseudo-Scymnos) : Poète grec inconnu du III^e ou du II^e siècle av. J.-C.
- Sénèque le jeune [*De vita beata* 26, 8 ; *Agamemnon* 688 ; *De tranquillo* I, 13] : vers 4/65 ap. J.-C. Rédige 124 *Lettres* à son ami Lucilius écrites pour être publiées.
- Sidoine Apollinaire [*Carmen* XXIII, 120-121, 269, 291-292, 300-302, et 340] : 2^e moitié du V^e siècle ap. J.-C. Écrivain latin né à Lyon, évêque de Clermont en 472. Ses *Poèmes* célèbrent les grands de son temps.

Stace [*Silves* III, V, 91] : vers 40/96 ap. J.-C. Poète latin, il composa les *Silves*.

Strabon [*Géographie* III, 4, 17 ; IV, 1, 5 ; IV, 1, 13 ; IV, 4, 4] : vers 63 av. J.-C. / 19 ap. J.-C. Géographe grec. D'après ses propres dires, il aurait parcouru le monde méditerranéen. Sa *Géographie* en 17 livres est conservée dans sa quasi intégralité (le livre IV est consacré à la Gaule).

Suétone [*Vitellius* ; *Néron* XLIV ; *Claude* XXV] : vers 75/150 ap. J.-C. *Vie des douze Césars* : biographie des empereurs romains de Jules César à Domitien.

Tacite [*Agricola* XXI ; 33, 1 ; *Annales* III, 40 ; IV, 47, 2 ; *Histoires* IV, 12.ss.] : vers 55/116-120 ap. J.-C. Historien romain. Il fait paraître ses ouvrages après la mort de Domitien (96). *De vita Iulii Agricola* (98) est une biographie de son beau-père Agricola, conquérant de la Bretagne. Les *Histoires* traitent de la période 69-96. Il n'en subsiste que le récit des deux premières années. Les *Annales* couvrent les années 14-68 (avec plusieurs lacunes).

Tertullien [*De spectaculis* XVII, 2] : vers 150-170/vers 230 ap. J.-C. Né à Carthage. Converti au christianisme. Dans son *De spectaculis* paru vers 200 ap. J.-C., il veut prouver que tout dans les spectacles n'est qu'idolâtrie.

Timagène [*Hist.* XV, 9, 8] : voir Ammien Marcellin.

Titè-Live [*Hist.* X, 26 ; XXXI ; XXXII ; XXXVIII, 17] : 59 av. J.-C. / 17 ap. J.-C. Historien romain. Son *Histoire romaine* va de la fondation de Rome jusqu'à la mort de Drusus (9 av. J.-C.). 35 livres en tout ont subsisté.

Troguè Pompée dans Justin [*Histoires philippiques* XXXII, 9 ; XLIII, 4, et 4, 1] : fin du 1^{er} siècle ap. J.-C. Né en Gaule du Sud, il écrit les *Histoires philippiques* (sur les peuples non romains). L'ouvrage n'est conservé que dans un abrégé de Justin écrit en grec, du III-IV^e siècle.

Végèce [*Epitoma rei militari* II, 22] : vers 400 ap. J.-C. Auteur latin d'un ouvrage de stratégie.

Virgile [3^e *Bucolique* v. 21-28] : 70/19 av. J.-C. Poète de l'époque augustéenne. Auteur des *Bucoliques* (ou *Eglogues*), poèmes de bergers.

Vitruve [*De Architectura* V, 5 ; X, 8] : fin du 1^{er} siècle av. J.-C. Architecte et ingénieur romain, auteur du *De Architectura*.

Pour les éditions disponibles, nous renvoyons au *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Age*, Ed. Brepols, 1991 et, surtout pour les auteurs qui évoquent la Gaule, à P.-M. Duval, *La Gaule jusqu'au milieu du V^e siècle*, T.I, 2 vol., 1971 = Sources de l'Histoire de France.

Nous avons utilisé pour l'essentiel les éditions Collection des Universités de France (Budé) ainsi que Loeb et Teubner. Il a parfois été nécessaire de modifier par endroits la traduction proposée lorsque les termes musicaux étaient impropres (exemples : «flûte» pour *tibia* ; «archet» pour *plectrum* ; «crécelle» pour *sistrum*).

BIBLIOGRAPHIE

Abréviations :

- A.N.R.W. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin.
 B.C.T.H. *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*.
 C.G.C.A. *Corpus Cultus Cybelae Altisdisque*, voir VERMASEREN M.-J. et alii.
 C.C.I.S. *Corpus Cultus Iovis Sabazii*, voir VERMASEREN M.-J. et alii.
 C.I.L. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, depuis 1863-, vol. I (Rome et environs), IX (Italie centrale), XII (Gaule Narbonnaise), XIII (Trois Gaules : Aquitaine, Lyonnaise, Belgique).
 D.A. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, voir DAREMBERG Charles et SAGLIO Edmond.
 D.A.C.I. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, voir CABROL Dom Fernand et LECLERCQ Dom Henri.
 D.A.F. *Documents d'Archéologie Française* (coll. Ministère de la Culture)
 Espérandieu voir ESPERANDIEU et LANTIER 1907-38 et 1947-49.
 I.L.S. *Inscriptiones Latinae selectae*, voir DESSAU Hermann.
 M.G.G. *Musik Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopadie der Musik, voir BLUME Friedrich (dir.) Bärenreiter, 1949-1986.
 O.M.R.L. *Oudbeidkundige Medelingen uit het Rijksmuseum van Oudbeiden te Leiden*.
 R.A.E. *Revue Archéologique de l'Est*.
 R.E.A. *Revue des Etudes Anciennes*.

ALLMER A. : *Inscriptions antiques de Vienne*, Vienne, 1875, vol.II, p.543-546.

ALMEIDA-TOPOR Hélène d' : Les amazones du Dahomey, *L'Histoire* n°109, mars 1988, p.20-26.

ALVAREZ Rosario : Les lyres préhistoriques de Luna (Saragosse) et de Saint-Symphorien de Paulé (Côte du Nord / Bretagne), témoins d'un type commun au Bronze final et à la Tène, *Archaeologia musicalis* 2/1989-1/90, p.136-137.

AMY R. et alii : *L'arc d'Orange*, Paris, 1962, 2 vol. = 15e supplément à *Gallia*, *Archaeological Journal* 1845.

ARNAL Jean, MAJUREL René et PRADES Henri : Une gourde en céramique sigillée, *Ogam Tradition celtique*, 1968, p. 154-155.

AUDIN Amable et WUILLEUMIER Pierre : *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône*, Paris, 1952.

Australie 40.000 ans de culture aborigène, *Dossiers Histoire et Archéologie* n°135, févr. 1989.

BABELON Emile : *Le trésor d'argenterie de Bertbouville*, Paris, 1916.

BALIBAR Sébastien : L'acoustique de la flûte, *La Recherche* n°118, janvier 1981, p.36-44.

BALSAN Louis et VERNHET Alain : Une grande lagène de la Graufesenque, *Gallia* XXIX, 1971, fasc.1, p.73-108.

BALTY Janine : Notes d'iconographie dionysiaque : la mosaïque de Sarrin (Osrhoène), *M.E.F.R.A.* 103, 1991/1, p.19-33.

BARATTE François : *Mosaïques romaines et paléo-chrétiennes du Musée du Louvre*, Paris, R.M.N., 1978.

id. et METZGER Catherine : *Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris : R.M.N., 1985.

BAUDOT Marcel : Premier rapport sur les fouilles de Cracouville-le-Vieil-Evreux, *Bulletin de la société normande d'études préhistoriques (1934-1935)* 30, 1936, p.68-95.

BAYET Jean : Les vertus du pantomime Vincentius, *Libyca, archéologie et épigraphie* III, 1955, p.103-121.

BEAL Jean-Claude : *Catalogue des objets de tabletterie du Musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon*, Lyon, 1983 (diffusion De Boccard) = Centre d'Etudes romaines et gallo-romaines de l'Université Jean Moulin Lyon III, nouvelle série n°1.

BEHN Friedrich : Die Musik im römischen Heere, *Mainzer Zeitschrift* VII, 1912, p.36-47.

id. : *Die Musik des Allertums*, Mayence : RGCM : 1925 = Kultargeschichtliche Wegweiser durch das Römisch-Germanische Central Museum vol 7.

id. : Römische Holzgerätschaften aus einem Grabfund bei Heßloch (Rhh.), *Mainzer Zeitschrift* 31, 1936, p.14-16.

id. : *Musikleben im Allertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart : Hiersemann Verlag, 1954.

BELIS Annie : L'aulos phrygien, *Revue archéologique* I, 1986, p.21-40.

id. : Comment faire un faux instrument antique ?, *Archaeologia musicalis* n°1/87, p.6-7.

id. a- : Charnières ou auloi ?, *Revue archéologique* I, 1988, p.109-118.

id. b- : Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales, *Revue de Philologie* LXII, 1988, fasc.2, p.227-250.

BELMONT Nicole : s.v. Folklore, *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1989, T.IX, p.602.

BEMONT Colette : Quelques aspects de l'imagerie mythologique sur la céramique gallo-romaine décorée de reliefs, Colloque international du CNRS *Mythologie gréco-romaine. Mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (Paris, 1979), Paris, CNRS, 1981, p.37-40.

BENOIT Fernand : *Art et dieux de la Gaule*, Paris, 1969.

BERTRAND Alexandre : *La religion des Gaulois*, Paris, 1897.

BLACAS d'AULPS : Essai sur les médailles autonomes romaines de l'époque impériale, *Revue numismatique* 1862, p.227.

BLANCHARD Michèle et Alain : La mosaïque d'Anacréon à Autun, *R.E.A.* T.LXXV, 1973, n°3-4, p.268-279, pl.XI-XII.

BLUME Friedrich (dir.) : *Musikgeschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel : Bärenreiter, 1949-1986, 17 vol.

BOCQUET Aimée : La cristallisation de l'entité alpine à l'Age du Fer, *La Savoie des Origines à l'an mil*, Rennes : Ouest-France, 1983.

id. : L'archéologie de l'Age du Fer dans les Alpes occidentales françaises, *Les Alpes à l'Age du Fer*, Paris, 1991, p.91-155.

BOON George C. : A priest's rattle of the third century A.D. from the Folmingham, Norfolk, Find, *The Antiquaries Journal* LXIII, 1983, p.363-364.

BOUCHER Stéphanie : *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Rome, 1976 = B.E.F.A.R. 228.

id. et TASSINARI Suzanne : *Bronzes antiques du Musée de la Civilisation Gallo-romaine à Lyon*, vol.1, Paris, 1976.

BOYANCE Pierre : Sur les mystères phrygiens «J'ai mangé dans le tympanon j'ai bu dans la cymbale», *Etudes sur la religion romaine*, Rome, 1972, p.201-204.

BRAEMER François : *Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux (I-IIIe s.)*, Paris, Picard, 1959.

BRIARD Jacques : *Mythes et symboles de l'Europe préceltique : les religions de l'Age du Bronze (2500-800 av. J.-C.)*, Paris : 1987.

id. et BOUHRIS Jean : La paléoméallurgie armoricaine éclairée par les analyses, *Protohistoire de la Bretagne*, Rennes, Ouest-France, 1979.

BRUHL Adrien : Le sarcophage du «trionphe de Bacchus» au Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Bulletin des musées lyonnais* I, 1954, p.1-11.

BRUNAUX Jean-Louis et LAMBOT Bernard : *Guerre et armement chez les Gaulois*, Paris : Errance, 1987.

BRUSIN G. : *Gli scavi di Aquileia*, Udine, 1934.

BUCHNER Alexander : *Les instruments de musique populaires*, Paris : Gründ, 1969.

- Bulletin of the Board of Celtic Studies* 1980.
- CABROL Dom Fernand et LECLERCQ Dom Henri : *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924-51, 15 vol.
- CAMPBELL Leroy A. : *Mitbraic iconography and ideology*, Leyde, 1968.
- CAMPS Gabriel : Le coq et la coquille, *B.C.T.H.* 22, 1992, p.35-61.
- CANAC François : *L'acoustique des théâtres antiques : ses enseignements*, Paris, 1967.
- CHAILLEY Jacques : *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris : P.U.F., 1950 (repr. 1969).
- id. : *La musique grecque antique*, Paris : Les Belles Lettres, 1979.
- CHARTIER Roger, Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions, *La sensibilité dans l'histoire*, Brionne, G. Montfort, 1987, p. 7-37
- CHOUQUET Gustave : *Le musée du Conservatoire National de Musique, catalogue descriptif et raisonné*, Paris : Libr. Firmin-Didot et Cie, 1884.
- CLAVEL-LEVEQUE Monique : *Marseille grecque*, Marseille, 1977.
- id. : Religion et société en Gaule : tradition et identité, Colloque *Sept siècles de civilisation gallo-romaine vis d'Autun*, Autun, 1986, p.19-65.
- id. : *Puzzle gaulois. Les Gaules en mémoire (Images - Textes - Histoire)*, 1989 = *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, vol.88.
- COLBERT DE BEAULIEU : Les monnaies gauloises au nom des chefs mentionnés de César, *Hommage à Albert Grenier*, 1962 = Latomus vol.LVIII.
- COLES John : *Archaeology by Experiment*, Londres : Hutchinson, 1973.
- COLLOT Gérard : *Musée archéologique de Metz*, vol.1, Metz, 1964.
- id. : *Musée archéologique de Metz*, vol. 2, 1976.
- COMARMOND A. : *Description des antiquités et des objets d'art contenus dans les salles du Palais-des-Arts de la ville de Lyon*, Lyon, 1855-1857.
- CONDAMIN J. et FROMENTI F. : L'analyse des bronzes antiques en laboratoire, *Dossiers de l'Archéologie* n°28, mai-juin 1979, p.109-114, «Les bronzes romains».
- CONSTANS L.-A. : *Arles*, Paris, 1928.
- CORBIN Solange : La tradition celtique, *Histoire de la musique*, vol. I, Paris : Gallimard, 1960, p.622-623 = *La Pléiade*.
- id. : *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris : Gallimard, 1960.
- COUGNY E. et LEBEGUE H. : *Extraits des auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules*, 6 vol., 1878-1892 = Société de l'Histoire de France.
- COULON Gérard : *Les Gallo-romains*, Paris : A. Colin, 1990, 2 vol.
- COURTILLIER (dir.) : *Catalogue du musée de Saumur*, Saumur : P. Godet, 1868.
- CRANE Frederick : *Extant medieval musical instruments. A provisional catalogue by types*, Iowa : Iowa University Press, 1972.
- CRAWFORD Michael H. : *Roman Republican Coinage*, Cambridge, 1974, vol I et II.
- CUMONT Franz Valéry Marie : *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mitbra*, T.J, Bruxelles, 1899.
- id. : *L'Egypte des astrologues*, Bruxelles, 1937 (repr. 1982).
- id. a - : *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.
- id. b - : *La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal. Etude sur le symbolisme funéraire des plantes*, Paris : Geuthner, 1942.
- CUNLIFFE Barry : *L'univers des Celtes*, Paris, 1981.
- DALTROP Georg et OEHLER Hansgeorg : *Museo Gregoriano Profano : Katalog der Skulturen, Die Grabdenkmäler, vol.I (Reliefs, Altäre, Urnen)*, Mayence, 1991.
- DAREMBERG Charles et SAGLIO Edmond : *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris : Hachette, 1877-1912, 5 tomes (10 vol. + 1 supplément).
- DECHELETTE Joseph : *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine (Narbonnaise, Aquitaine et Lyonnaise)*, Paris : Picard, 1904, 2 vol.
- id. : *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 1927, T.II/3 (second Age du Fer ou époque de la Tène).
- DEGIOANNI Jacques-F. : L'acoustique des salles. Quelques mythes et légendes, *Techniques et architecture* n°389, avr.-mai 1990, p.66-67.
- DELATTRE Daniel : The dialogue of Greece and Rome about music and ethics in Philodemos of Gadara, Colloque *The Archaeology of Music : Sources, Methods and Issues* (Cambridge, Darwin College, déc. 1991), Cambridge, à paraître.
- DELPORTE Henri : *Archéologie et réalité. Essai d'approche épistémologique*, Paris : Picard, 1984.
- DENEAUVE Jean : *Lampes de Carthage*, Paris : C.N.R.S., 1969.
- DEONNA Waldemar : L'Apollon citharède d'Uriage, *Museum Helveticum*, 1951, p.228-234.
- id. et RENARD Marcel : *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Bruxelles, 1961 = Latomus vol.XLVI.
- DESBAT A. : *Les fouilles de la rue des Farges à Lyon (1974-1980)*, Lyon, 1984.
- DESNIER Jean-Luc : Les Gaulois dans l'imagerie monétaire de la République romaine : images plurielles d'une réalité singulière, *MEERA* 103, 1991/2, p.605-654.
- DESSAU Hermann : *Inscriptiones Latinae selectae*, Berlin, 1892-1916, 3 vol.
- DEVREKER J. : Un instrument métrique de plus dans le culte de Cybèle ?, *Hommage à Marcel Renard*, 1969, p.214-219 = Latomus vol.II.
- DEYTS Simone : *Sculptures gallo-romaines mythologiques et religieuses, Dijon Musée archéologique*, Paris, 1976.
- id. : *Images des dieux de la Gaule*, Paris : Errance, 1992.
- DIEU Lionel : La musique romaine, *Musique ancienne* n°21, 1986 (déc.), p.4-25.
- DOR DE LA SOUCHERE Romuald : *Travaux pour servir à l'histoire d'Antibes*, Antibes, 1988.
- DOTTIN Georges : *Manuel pour servir à l'étude de l'Antiquité celtique*, Paris, 1915.
- DOURNON Geneviève et WRIGHT John : *Les guimbardes du Musée de l'homme*, Paris, 1976.
- DUCHESNE-GUILLEMIN Marcelle et ZAQUZU Abdul Rizaq : La mosaïque de Mariamin conservée au musée de Hama, *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* XX, 1970, p.93-105.
- DUMASY Françoise : Argentomagus, *Dossiers Histoire et Archéologie* n°134, 1989 (janvier), p.64-68, «Les théâtres de la Gaule romaine».
- id. : Théâtre-amphithéâtre. Vie et mort d'une expression, *id.*, p.56-57.
- id. et alii : *La villa du Liégaud et ses peintures La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)*, Paris, 1991 = D.A.F. n°31.
- id. et FINCKER Myriam : Les édifices de spectacles, Colloque *Villes et agglomérations urbaines antiques du Sud-Ouest de la Gaule. Histoire et archéologie*, (Bordeaux 1990), Bordeaux, 1992.
- DUNAND Françoise : *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Egypte*, Paris : R.M.N., 1990.
- DUPONT Florence : *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- DUSSAUD René : Notes de mythologie syrienne, *Revue Archéologique* 1903, p.353-355.
- DUVAL Alain : Note sur quelques objets provenant de «Gergovie» (Puy de Dôme) et conservés au Musée des Antiquités Nationales, *Antiquités Nationales* 18/19, 1986/87, p.211-215.
- DUVAL Paul-Marie : *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine (Ier-IIIe s. ap. J.-C.)*, Paris : Hachette, 1952.
- id. : *La Gaule jusqu'au milieu du Ve siècle*, Paris, 1971, 2 vol. = Les sources de l'histoire de France de origines à la fin du XVe siècle.
- id. : *Les Celtes*, Paris : Gallimard, 1977 = Univers des Formes.
- id. : *Pourquoi "nos ancêtres les Gaulois" ?*, Paris, 1982.
- id. : *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Paris, 1987.
- id. : *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*, Rome, Ecole Française de Rome, 1989, 2 vol.
- DUVERNOY Cl. : Note sur une enceinte récemment découverte à Mandeure (Doubs), *Mémoire de la Société Nationale des Antiquaires de France* XLIV, 1883, p.31-41.
- ERNOUT Alfred et MEILLET Antoine : *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1951 (3e éd.).
- ESPERANDIEU Emile et LANTIER Raymond : *Récueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, 1907-1938*, 11 vols, 1947-49, vol.XII-XIII.
- id. : *Récueil général des bas-reliefs (...) de la Germanie romaine*, 1931.
- ETIENNE Robert : *Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris : De Boccard, 1958.
- id. et alii : Les dimensions sociales de la romanisation dans la péninsule ibérique des origines à la fin de l'empire, *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien*, Bucarest-Paris, 1976, p.95-107.

- EXPOSITION *Archéologie de la France : 30 ans de découvertes*, Paris : Galeries Nationales du Grand-Palais, 1989.
- EXPOSITION *Archéologie et travaux routiers départementaux. Le camp de Saint-Symphorien à Paule dans les Côtes d'Armor*, Saint-Brieuc, 1992.
- EXPOSITION *Art celtique en Gaule (collections des Musées de Province) (L)*, Paris : Palais du Luxembourg, 1983 a-.
- EXPOSITION *Art dans l'Occident romain (Trésors d'argenterie. Sculptures de bronze et de pierre) (L)*, Paris : Musée du Louvre, Juil.-oct. 1963.
- EXPOSITION *Autun-Augustodunum. Capitale des Eduens*, Autun, 1987.
- EXPOSITION *Cirque romain (Le)*, Toulouse : Musée Saint-Raymond, 1990.
- EXPOSITION *Civilisation romaine de la Moselle à la Sarre (La)*, Paris : Musée du Luxembourg, 1983 b-.
- EXPOSITION *Celtes (Les)*, (version française de *I Celti*), Venise : Palais Grassi, Milan : éd. Bompiani, 1991.
- EXPOSITION *Cycle de la matière : l'os (Le)*, Dijon : Musée archéologique, 1978.
- EXPOSITION *De l'Age du Fer aux temps barbares. 10 ans de recherches archéologiques en Midi-Pyrénées*, Toulouse : Musée Saint-Raymond, 1987.
- EXPOSITION *Dieux de la Gaule romaine (Les)*, Luxembourg, 1989.
- EXPOSITION *Dieux guérisseurs en Gaule romaine*, Lattes : Musée archéologique, 1992.
- EXPOSITION *Divinités indigènes en Bourgogne à l'époque gallo-romaine*, Dijon : Musée archéologique, 1967.
- EXPOSITION *Gladiateurs (Les)*, Lattes : Musée archéologique, 1987.
- EXPOSITION *Goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine (Le)*, Lattes : Musée archéologique, 1989.
- EXPOSITION *Instrument de musique populaire. Usages & symboles (L)*, Paris : Musée des Arts et Traditions Populaires, 1980.
- EXPOSITION *Jouer dans l'Antiquité*, Marseille, éd. R.M.N., 1991, p.50-53 [Les jouets bruyants : crécelles, hochets, sonnailles].
- EXPOSITION *Masques de fer*, Saint-Germain-en-Laye : Musée des Antiquités Nationales, 1991.
- EXPOSITION *Mediolanum, 20 ans de recherches archéologiques*, Dijon : Musée archéologique, 1988.
- EXPOSITION *Métrodore. Un philosophe, une mosaïque*, Autun : Musée Rolin, 1992.
- EXPOSITION *Objets en fer dans les collections du Musée archéologique de Saintes (Les)*, Saintes, 1992.
- EXPOSITION *Paule, pierre de mémoire. 5 siècles de civilisation celte*, Saint-Brieuc : Musée d'histoire, 1990.
- EXPOSITION : *Peinture murale romaine provinciale dans le Nord/Pas-de-Calais (La)*, Valenciennes : Salle Saint-Nicolas, 1984.
- EXPOSITION *Peintures romaines en Narbonnaise*, Paris : Musée du Luxembourg, 1993.
- EXPOSITION *Pompéi*, Paris : Musée du Petit Palais, 1973.
- EXPOSITION *Rome face aux Barbares : 1000 ans pour un empire*, Daoulas : Abbaye, 1993.
- EYDOUX Henri-Paul : *Monuments et trésors de la Gaule*, Paris, Plon, 1958.
- id. : *Réalités et énigmes de l'archéologie*, Paris, Plon, 1964 (2e éd).
- FAUDET Isabelle : *Musée d'Evreux. Collections archéologiques. Bronzes gallo-romains. Instrumentum*, Evreux, 1992.
- FELLMANN Rudolf : *Die Schweiz zur Römerzeit*, Katalog der Ausstellung zur Feier der vor 2000 Jahren vollgezogenen Gründung der Colonia Raurica, Bâle, 1957 (2e éd.).
- id. : *La Suisse gallo-romaine, cinq siècles d'histoire*, Lausanne : Payot, 1992 = Territoires.
- id. et DRACK Walter : *Die Römer in der Schweiz*, Stuttgart : Theiss, 1988.
- FERNANDEZ DE LA CUESTA Ismaël : *Fragments of possible Roman aerophones from Clunia Sulpicia in the Archaeological Museum of Burgos*, Colloque *The Archaeology of early Music Cultures*, (Hanovre, 1986), Bonn : Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988, p.39-46.
- FEUGERE Michel : *L'équipement militaire romain dans le département de la Loire. Contribution à l'étude de la romanisation en pays ségusiave*, *Cahiers archéologiques de la Loire* 3, 1983, p. 45-66.
- FLEISCHHAUER Günter : *Etrurien und Rom*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag, 1964 = *Musikgeschichte in Bildern*, T.II, vol.5.
- FONTENAY Henri de : *Notes sur des bronzes antiques trouvés à la Comelle-sous-Beuvray, Arrondissement d'Autun, Mémoires de la société éduenne des lettres, sciences et arts* IX, 1880, p.273-295.
- FORMIGE Jules : *Le trophée des Alpes (La Turbie)*, Paris, 1948 = 2e supplément à *Gallia*.
- FORRER Robert : *Coq sonnante la victoire, bronze romain trouvé à Strasbourg*, *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace*, 1919, p.986-988.
- id. : *Strasbourg-Argentorate préhistorique, gallo-romain et mérovingien*, Strasbourg : Istra, 1927, 2 vol.
- FRADIER Georges : *Mosaïques de Tunisie*, Tunis, 1976 (repr. 1989).
- FREMERSDORF Fritz : *Das römische Haus mit dem Dionysos Mosaik*, Berlin, 1956.
- FREZOLS Edmond : *Circonscription de Champagne-Ardenne, Gallia* XXXV, 1977, fasc.2, p.406.
- id. (dir.) : *Mandeure antique, Les villes antiques de la France. Germanie Supérieure*, I, Strasbourg, 1988, p.423-505.
- FUCHS Michel : *Un plectre pour la lyre d'Avenches, Avenicum* 1, 1993 (mars), p.2-16.
- GAYRAUD M. : *Narbonne antique des origines à la fin du IIIe siècle*, 8e supplément de la *Revue archéologique de Narbonnaise*, 1981.
- GENAILLE Nicole : *Documents égyptisants au Musée des Antiquités de Turin, Revue archéologique*, 1975, fasc.2, p.227-251.
- GEROLD Théodore : *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Strasbourg, 1931 = *Etudes d'histoire et de philosophie religieuse* vol.XXV (repr. Genève, 1973).
- GHIRON-BISTAGNE Paulette : *Les concours grecs en Occident, notamment à Nîmes, Colloque Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes, 1989), Lattes, Musée archéologique, 1992, p.223-231.
- GIESEL Helmut : *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterliche Kirche von den Anfängen bis zum 13. Jh., Köbner Beiträge zur Musikforschung* 74, 1978.
- GINOUVES René : *Le théâtre à gradins droits et l'odéon d'Argos*, Paris, 1972 = B.E.F.A.R / *Etudes péloponésiennes* VI.
- GOUDINEAU Christian : *Les fouilles de la maison au dauphin à Vaison-la-Romaine*, Paris : C.N.R.S., 1979 = 37e supplément à *Gallia*.
- id. : *César et la Gaule*, Paris : Errance, 1990.
- GRAILLOT Henri : *Le culte de Cybèle*, Paris, 1912.
- GRENIER Albert : *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, Paris, 1958, T.III/2, 1960, T.IV/2.
- GROS Pierre : *La France gallo-romaine*, Paris : Nathan, 1991.
- GUIDOBALDI Maria-Paola : *Musica e danza : Museo della Civiltà Romana*, Rome, 1992 = *Vita e costumi dei romani antichi* 13.
- GUILLAUD Jacqueline et Maurice, BARBET Alix et CONTICELLO Baldassare : *La peinture à fresque au temps de Pompéi*, Paris, 1990.
- GUILLAUME Pierre et CHEVALIER Roger : *Deux objets trouvés dans le lit de la Marne entre Chézy et Nogent l'Artaud (Aisne), R.A.E.* VII, 1956, p.288-292.
- GUIMET Emile : *Les isiaques de la Gaule, Revue archéologique* I, 1900, p.85-86.
- GUIRAUD Hélène : *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule (territoire français)*, Paris, 1988 = 48e supplément à *Gallia*.
- GUYONVARCH Christian-Jacques et LE ROUX Françoise : *La civilisation celtique*, Rennes, 1986 (rééd. 1991).
- id. : *Les druides*, Rennes : Ouest-France, 1986.
- HALL Richard : *The excavations at York. The viking Dig*, Bristol, 1984.
- HANDS Anthony R. : *A pottery syrinx from Shakenoak farm, The Galpin Society Journal* XXVII, 1974, p. 132-135.
- HANOUNE Roger : *Un sistre isiaque de Champagne ?*, *Revue du Nord* LXXIII, 1991, p.67-68.
- HATT Jean-Jacques : *La tombe gallo-romaine*, Paris : Picard, 1951 (2e éd., 1986).
- id. : *Observations sur quelques statuettes gallo-romaines en bronze du Musée de Strasbourg, R.A.E.* T.XII, 1961, p.314.
- id. : *Théâtres, jeux et fêtes religieuses en Gaule, Dossiers de l'archéologie* n°45, 1980 (juil.-août), p.70-75 = « Les jeux dans l'Antiquité »

- id. : s.v. Gaule, *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1981, p.259-280.
- id. : L'opinion que les Grecs avaient des Celtes, *Ktema* n°9, 1984, p.79-87.
- id. : CLUTOIDA, ROKLOISIABO : «à l'attentive, aux très attentives déesses». A propos d'une croyance et d'un rituel du culte des déesses-mères, *R.E.A.* 156, juil.-déc. 1989, p.263-265.
- id. et THEVENIN A. : Trouvailles de tombes gallo-romaines à Koenigshoffen, *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* XII, 1968, p.31-38, spéc. fig.3-4.
- id. (dir.) : Circonscription d'Alsace, *Gallia* XXVIII, 1970, p.317-343, spéc. fig.14-15 p.324 et p.326.
- HICKMANN Hans : *Instruments de musique. Catalogue général du Musée du Caire*, Le Caire, 1949.
- id. : *Ägypten*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961 = Musikgeschichte in Bildern T.II, vol.1.
- id. : Horninstrumente, *M.G.G.* VI [1957], col.-741-742, ill.19-20-21.
- id. : Sistrum, *M.G.G.* XII [1965], col.734-736.
- HODDER Ian : *Reading the Past. Current approach to interpretation in archaeology*, Cambridge : University Press, 1986 (2e éd. 1991).
- HOMO Catherine : Une flûte de Pan gallo-romaine au Musée archéologique de Metz, *Archaeologia musicalis* 1987/1 (janvier), p.5.
- HOMO-LECHNER Catherine : Cors et trompettes en céramique : objets domestiques, instruments de pèlerin, ex-votos. Colloque *Sons originaux Préhistoire de la musique* (Domaine de Wégimont, 1992), Université de Liège, à paraître.
- id. : Errors in scientific musical Reconstruction : Problems and uses of experimental archaeology, Colloque *The Archaeology of Music : Sources, Methods and Issues* (Cambridge, 1991), Cambridge, à paraître.
- id. : Le matériel sonore et musical issu des fouilles des jardins du Carrousel, *Les Jardins du Carrousel à Paris. Fouilles 1989-1990*, Paris : SRA Ile-de-France, 1991, vol.III : Les rapports des spécialistes, p.428-430, pl.3.
- HUBER Emile : *Le Hérapel. Les fouilles de 1881 à 1904*, Strasbourg, 1907.
- id. et GRENIER Albert : *La villa de Roubling*, Metz, 1905.
- HUCHER Eugène : *L'art gaulois ou les Gaulois d'après leurs médailles*, Le Mans, 1868, 2 vol.
- JAL Paul : Les Barbares dans les guerres civiles de Rome, *Latomus* XXI, 1962 (janv.-mars), fasc.1, p.8-48.
- JANON : *Les collections lapidaires de l'église Notre-Dame de Lamourguier, Narbonne : Monuments et musées*, Paris, Ministère de la Culture, 1986, p.113-124 = Guides archéologiques de France.
- JANON Michel et KILMER Martin : Les frises d'Orange : le pouvoir mis en scène. Colloque *Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes, 1989), Lattes, Musée archéologique, 1992, p.149-162.
- JELSKI Georges : Pendentifs phalliques, clochettes et peltae dans les tombes d'enfants de Gaule Belgique. Une découverte à Arras, *Revue du Nord* LXVI, n°260, 1984 (janv.-mars), p.261-269.
- JENKINS G. Kenneth : *Monnaies grecques*, Paris, 1972.
- JOUFFRAY Alain : *Cloches, carillons et art campanaire*, Toulouse : A.R.T.E.M., 1984. *Journal officiel*, mercredi 8 avril 1896, n°96, p.1968.
- JULLIAN Camille : *Inscriptions romaines de Bordeaux*, T.I, Bordeaux, 1887.
- id. : *Histoire de la Gaule*, T.II (La Gaule indépendante), 1908 ; T.IV (Le gouvernement de Rome), 1914 ; T.VI (La civilisation gallo-romaine : état moral), 1920.
- id. : Chronique gallo-romaine, *R.E.A.* XX, 1918 (janv.-mars), p.193.
- JULLY Jean-Jacques : Deux trompettes en terre cuite du Mont-Ventoux, *OGAM Tradition celtique* 76-77, juil.-sept. 1961 (fasc. 3-4), LXIII, p.427-429, pl.LXXXVI.
- KÄHLER Heinz : *Die Augustusstatue von Primaporta*, Cologne, 1959.
- KINSKY Georges : *Album musical*, Paris : Delagrave, 1930.
- KLAR Maria-Elisabeth : Musikinstrumente der Römerzeit in Trier, *Kurtrierisches Jahrbuch* VI, 1966, p.100-109.
- id. : Musikinstrumente der Römerzeit in Bonn, *Bonner Jahrbücher* 171, 1971, p.301-333.
- id. [GINSBERG-KLAR] : The archaeology of musical instruments in Germany during the Roman period, *World Archaeology* 12 n°3, 1981, p.313-320.
- KOCH Guntram et SICHTERMANN Hellmut : *Römische Sarkophage*, Munich, 1982.
- KOLLING Alfons : Ein römisches Wandbild mit musizierenden Hahn von Mechem, *Germania* 53, 1975, p.174-176.
- KRAUTHEIMER Richard : *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris : Gérard Monfort, 1993.
- KRUTA Venceslas : *Les Celtes en Occident*, Paris : Atlas, 1985.
- LABROUSSE M. : Circonscription de Midi-Pyrénées, *Gallia* XXX, 1972, p.475-476.
- LAMBRECHTS P. et BOGAERT R. : Asclépios, archigalle pessinontien de Cybèle, *Hommage à Marcel Renard*, vol.II, 1969, p.404-408 = Latomus.
- LANCHA Janine : *Répertoire général des mosaïques de la Gaule*, vol.III/2 (Vienne), Paris, CNRS, 1981.
- id. : *Les mosaïques de Vienne*, Lyon : P.U.L., 1990.
- LASALLE Victor : Un fragment de chapiteau gallo-romain décoré d'un sistre au Musée archéologique de Nîmes, *Revue archéologique de Narbonnaise*, 1968, p.257-259.
- LAURENT R. et DEGAS Ch. : Le monument romain de Biot (Alpes Maritimes), *R.E.A.* IX, 1907, p.48 ss.
- LAVAGNE Henri : Rome et les associations dionysiaques en Gaule (Vienne et Nîmes), Table-ronde *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (Rome, 1984), Rome : Ecole Française de Rome, 1986, p.129-148.
- LEBEL Paul : *Catalogue des collections archéologiques de Montbéliard*, vol.III (Les bronzes figurés), Paris, les Belles Lettres, 1962 = Annales littéraires de l'Université de Besançon n°57.
- LE BLANT Edmond : *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886.
- LE BOHEC Yaun : *L'armée romaine*, Paris, 1989.
- LECLANT Jean : *Inventaire bibliographique des Isiaea* (E.K.), Leyde, 1974.
- LEFEBURE Louis : *Le musée luxembourgeois : Arlon*, Bruxelles, 1990 = *Musea nostra*.
- LE GALL Joël : *Alésia. Archéologie et histoire*, Paris, Fayard, 1963 (repr. 1990).
- LE GLAY Marcel : Epigraphie et théâtres. Colloque *Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes, 1989), Lattes, Musée archéologique, 1992, p.209-221.
- LE GOFF Jacques : *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 1988, p.302 = Folio/Histoire n°20.
- LEIPP Emile : *Acoustique et musique*, Paris : Masson, 1971.
- LE POTIER Claude et ARRAMOND Jean-Charles : Le dieu barde, *Connaissance des arts* 444, 1989 (févr.), p.62-63.
- LERAT Lucien : *La Gaule romaine*, Paris : A. Colin, 1977 = Coll. U2.
- LEROI-GOURHAN André : *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire 1920-1970*, Paris : Fayard, 1983 = Le temps des sciences.
- LIZOP Raymond : La mosaïque de Saint-Rustice et ses inscriptions, *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France* XXI, 1947, p.215-232.
- LIVERSIDGE Joan : *Britain in the roman Empire*, Londres, 1968.
- LOWENTHAL David : *The Past is a Foreign Country*, Cambridge : University Press, 1985.
- LUTZ M. : *L'atelier de Saturninus et de Satto à Mittelbrom (Moselle)*, Paris, 1970 = 22e supplément à *Gallia*.
- MAAS Martha et MCINTOSH-SNYDER Jane : *Stringed Instruments of ancient Greece*, Yale, 1989.
- MALINOWSKI Tadeusz : Les instruments de la Préhistoire polonaise, *Les Dossiers d'Archéologie* n°142, 1989 (nov.), p.62-67, «La musique dans l'Antiquité».
- MANTELLIER P. : Mémoire sur les bronzes antiques de Neuvy-en-Sullias, *Mémoires de la Société Archéologique de l'Orléanais* IX, 1866, p.205.
- MARROU Henri-Irénée : *MOYCIKOC 'ANEP Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, 1938 (repr. Rome, 1964).
- MATTINGLY Harold et SYDENHAM Edouard A. : *Roman imperial Coinage*, Londres, 1968.
- MEGAW J. Vincent S. a- : Problems and non-problems in paleo-organology : a musical miscellany, Coles J.M. et Simpson D.D.A. (ed.) : *Studies in Ancient Europe : essays presented to Stuart Piggott*, Edinburgh, 1968, p.333-358.
- id. b- : The earliest musical instruments in Europe, *Archaeology* 21, 1968, p.124-132.

- id. : The possible wrest-plank from Dun an Fheurian, *Proceeding of the Society of Antiquaries of Scotland* 103, 1970-71, p.106-107.
- id. : The Emperor's new clothes : the new music archeology, Colloque *The archaeology of early music cultures* (Hanovre, 1986), Bonn : Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988, p.343-353.
- id. : La musique et les Celtes, *Les Celtes*, Exposition, Venise : Palais Grassi, 1991, p.643-648.
- MENZEL Heinz : *Die römischen Bronzen aus Deutschland, vol.II. Trier*, Mayence, 1966.
- MERDRIGNAC Bernard : Les cloches des saints celtiques, *Ar Men* n°35, 1991 (mai), p.34-43.
- MICHELET Jules : *Histoire de France*, T.I, 1876.
- MITARD Pierre-Henri : Une statuette en pierre de personnage assis en tailleur découverte à Genainville (Oise), *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1976, p.159-168.
- MOREAU Jacques : *Die Welt der Kelten*, Stuttgart, 1958.
- MULLER Marion : Les peintures murales du Bois-l'Abbé (Seine Maritime), *Revue archéologique de Picardie* n°12, 1990, p.27-35.
- MUTZ Alfred : Eine selten große römische Glocke aus Augst, *La Suisse primitive* XXI, 1957, p.48-52.
- NERAUDEAU Jean-Pierre : *Etre enfant à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- NERZIG Chantal : *La sculpture en Gaule romaine*, Paris : Errance, 1989.
- Nos ancêtres les Gaulois*, Colloque international (Clermont-Ferrand, 1980). Clermont-Ferrand, 1982.
- NOWAKOWSKI : Metallglocken aus der römischen Kaiserzeit im europäischen Barbaricum, *Archaeologia Polonia* n°27, 1988, p.69-146.
- OGGIANO-BITAR Hélène : *Bronzes figurés antiques des Bouches-du-Rhône*, Paris, 1984 = 43e supplément à *Gallia*.
- OSWALD Felix : *Index of figure-types on terra sigillata*, Liverpool, 1936-37 (repr. Londres, 1964).
- PAGES-ALLARY J. : Les hochets préhistoriques, *Bulletin de la société préhistorique française* T.VIII, 1911, p.549-560.
- PAILLER Jean-Marie : *Les oscilla*, théâtre suspendu dans les jardins romains, *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine* (Exposition), Lattes, Musée archéologique, 1989, p.101-102.
- PARLASCA Klaus : *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959.
- PASTOUREAU Michel : Le coq gaulois, NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, T.III : Les France, vol.3. de l'archive à l'emblème, Paris : Gallimard, 1992, p.506-539 = Bibliothèque illustrée des histoires.
- PATROLIN Alain : La mort, *121* (Revue trimestrielle de l'O.R.C.C.A.), n°3 (spécial Archéologie), déc. 1990, p.9-28.
- PELLETIER André : *Vienne antique*, Roanne : Horvath, 1982.
- PENNELLE Gilles : *Le Vieil-Evreux à l'époque gallo-romaine*, Rouen, Université de Haute-Normandie, 1984, mémoire de maîtrise dactylographié, 2 vol. [vol.2].
- PERNON Jacques et Christine : Les potiers de Portout : production, activités et cadre de vie d'un atelier au Ve siècle ap. J.-C. en Savoie, 1990 = 20e supplément de la *Revue Archéologique de Narbonnaise*.
- id. et LUTZ Marcel : *L'atelier de Saturninus et de Satto à Mittelbromm (Moselle)*, Paris : C.N.R.S., 1970 = 22e supplément à *Gallia*.
- PERROT Jean : *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle*, Paris : Picard, 1965.
- id. : L'hydraulis : Problèmes de reconstitution, Colloque *La pluridisciplinarité en Archéologie musicale* (St-Germain-en-Laye, 1990), Paris : Maison des Sciences de l'Homme / DMD, 1993 (sous presse).
- PETIT Judith : *Bronzes antiques de la collection Dutuit, Musée du Petit Palais*, Paris, 1980.
- PETRY François : La ville romaine : Argentoratum, *Histoire de Strasbourg*, Toulouse : Privat, 1987, p.35-85.
- PICARD Charles : Le théâtre des mystères de Cybèle et d'Attis à Vienne (Isère) et les théâtres pour représentations sacrées à travers le monde méditerranéen, *C.R.A.I.*, 1955.
- id. : Circonscription de Paris (région sud), *Gallia* XXI, 1963, p.408-410.
- PICARD Gilbert-Charles : *Les troyées romains : contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal à Rome*, Paris, 1957.
- id. : La mythologie au service de la romanisation dans les provinces occidentales de l'empire romain, Colloque *Mythologie gréco-romaine. Mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (Paris, 1979), Paris, CNRS, 1981, p.41-52.
- id. : L'idéologie de la guerre et ses monuments dans l'empire romain, *Revue Archéologique* 1992, p.111-141.
- PIERRE Joseph : Une guimbarde antique trouvée à Levroux, *Revue du Centre* 1935, p.101-105 (article de 1896).
- id. : Une guimbarde antique, *Revue du Centre* 1936, p.6-11.
- PIGGOTT Stuart : The *cornyx* in Early Iron Age Britain, *The Antiquaries Journal* XXXIX, 1959, p.19-32.
- PIRLING Renate : *Römer und Franken am Niederrhein*, Krefeld Landschaftsmuseums Burg-Linn, Mayence, 1986.
- id. : *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep (1966-1974)*, Stuttgart, 1989.
- PLOYART Brigitte et MAINJONET Monique : *Choix de monnaies gauloises*, Paris : B.N., 1987.
- POBE Marcel : *The art of Roman Gaul*, Londres, 1961.
- PODVIN Marcel : Objets égyptiens et égyptisants trouvés dans le Nord et le Pas-de-Calais, *Revue du Nord* LXX, n°276, 1988, p.183 ss.
- PÖHLMANN Eger : *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg : Hans Karl, 1970.
- POPLIN François : L'âne, l'os et l'aulos... et pourquoi pas le canard ?, *Modal* 4, 1993, à paraître.
- PORT C. : *Dictionnaire historique géographique et biographique du Maine-et-Loire*, Angers, 1878.
- Potiers gaulois (Les)*, *Les Dossiers d'archéologie* n°6, 1974 (sept.-oct.).
- PRIEUR Jean : *Catalogue des collections du Musée Savoisien : L'Age du Fer*, Chambéry, 1981.
- id. : *id.* : *Epoque romaine*, Chambéry, 1984.
- id. : *Les animaux sacrés dans l'Antiquité*, Rennes : Ouest-France, 1988.
- id. et PROSPERI VALENTI Guiseppina : *Catalogue des collections du Musée de Chambéry : époque romaine*, Chambéry, 1984.
- PROSPERI VALENTI Guiseppina : Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche, *Epigraphica* XLVII, 1985, p.71-82.
- QUASTEN J. : Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* XXV, Münster, 1930.
- RAFTERY Barry : A catalogue of Irish Iron Age Antiquities, *Veröffentlichung des vorgeschichtlichen Seminars Marburg, Sonderband 1*, Marburg, 1983, p.239-242.
- id. : La Tène in Ireland : Problems of Origin and Chronology, *Veröffentlichung des vorgeschichtlichen Seminars Marburg, Sonderband 2*, Marburg, 1984, p.134-143.
- REBUFFAT René : Naissance de la marine étrusque. Deux inventions diaboliques : le rostre et la trompette, *Dossiers de l'Archéologie* n°24, sept.-oct. 1977, p.50-57, «Les Etrusques».
- REDDE Michel : Les scènes de métier dans la sculpture funéraire gallo-romaine, *Gallia* 36, 1978, fasc.1, p.43-63.
- REINACH A. : s.v. *Tuba, D.A.* [1919], p.522-528.
- REINACH Salomon : *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Paris, 1894.
- id. : *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Paris, 1912.
- id. : *Catalogue illustré du Musée des Antiquités Nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, Paris, 1921 (2e éd. 1926), vol. II.
- REINACH Théodore : La flûte de Pan d'Alésia, *Pro Alésia* n°11-13, 1907 (mai-juin), p.1-16.
- RENARD Marcel, DEROUX Karl et THIRION Eugène : Le moule de médaillon d'applique à Amay (Belgique). Un important objet en rapport avec le culte d'Attis en Gaule septentrionale, *Latomus* XL, fasc.4, oct.-déc. 1981, p.767-789. *Revue épigraphique* 1895.
- RIMMER Joan : The tibiae pears from Mook, *O.M.R.L.* LVI, 1975, p.179-182.
- id. : Les collections d'instruments anciens dans les musées hollandais, *Dossiers d'archéologie* n°142, 1989 (nov.), p.68-71 : «La musique dans l'Antiquité».

- ROLLAND Henri : Séance du 28 janvier, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1948/1949, p.34-36.
- id. : *Bronzes antiques de Haute-Provence*, Paris, CNRS, 1965 = 18e supplément à *Gallia*.
- id. : *L'Arc de Glanum*, Paris, 1977 = 31e supplément à *Gallia*.
- ROLLEY Claude : La technique de fabrication des bronzes antiques, *Dossiers de l'Archéologie* n°28, mai-juin 1978, p.9-18, «Les bronzes romains».
- id. : Adaptation et transformation de la mythologie grecque, étrusque et romaine en Gaule : quelques questions actuelles, Colloque *Mythologie gréco-romaine. Mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (Paris, 1979), Paris, CNRS, 1981, p.163-167.
- ROSS Ann : *Pagan Celtic Britain*, Londres, 1967.
- id. : *Everyday life of the Pagan Celts*, Londres, 1970.
- ROUGET Gilbert : Instruments de musique et instruments de la possession, *Musique en jeu*, sept. 1977, p.68-91.
- ROUSSIGNOL Sylvie : *J.-M. Thaurin et Rouen gallo-romain*, Rouen : Institut d'Histoire, 1992, mémoire de maîtrise dactylographié, 4 vols.
- ROUVIER-JEANLIN Micheline : *Les figurines gallo-romaines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales*, Paris, 1972 = 24e supplément à *Gallia*.
- SACHS Curt : *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913 (repr. Hildesheim : G. Olms, 1979).
- id. : *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, 1928 (repr. Buren : F. Knof / G.L.D., 1975).
- id. : *History of musical Instruments*, New York, 1940 (repr. New York, 1968).
- SAGLIO Edmond : s.v. *Carnyx*, *D.A.*, p.926.
- SALIN Edouard : *La civilisation mérovingienne*, vol.2 : Les sépultures, Paris, 1952.
- SCHAAF Ulrich : Ein bronzezeitliches Sistrum aus Rheinhessen, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 31, 1984, p.237-246, pl.32-35.
- SCHAEFFNER André : *Origine des instruments de musique*, Paris : Mouton, 1968.
- SCHEERS Simone : *Traité de numismatique celtique. II : La Gaule Belgique*, Paris, 1977.
- SCHOPPA Helmut : *L'art romain dans les Gaules, en Germanie et dans les îles britanniques*, Fribourg, 1958.
- SCHUMACHER K. : Jahresbericht des Römisch-Germanischen Central-Museums zu Mainz für das Rechnungsjahr vom 1. April 1912 bis 1. April 1913, *Mainzer Zeitschrift* VIII-IX, 1913/14.
- SCHWEITZER Ursula : Römische Funde aus Augst : eine selten grosse Glocke, *La Suisse primitive* X, n°1, 1946, p.18-22.
- SEIFERS Heinrich : *Deutsches Museum. Musikinstrumente. Katalog der Blasinstrumenten*, Munich, 1980.
- SIMON Hans-Günther : Zwei außergewöhnliche reliefverzierte Gefäße aus Langenhain, *Germania* 53, 1975, p.126-137.
- SPEIDEL Michael-P. : Eagle-Bearer and Trumpeter, *Bonner Jahrbücher* vol.176, 1976, p.123-163.
- STERN Henri : *Le calendrier de 354*, Paris, 1953.
- id. : La mosaïque d'Orphée de Blanzly-fès-Fismes, *Gallia* XIII, 1955, fasc.1, p.41-77.
- STRAZZULLA Maria-José : *Il principato di Apollo. Mite et propaganda nelle lastre «Campana» dal tempio di Apollo Palatino*, Rome : L'Erma, 1990.
- SUTHERLAND C.H.V. : *Monnaies romaines*, Fribourg, Office du livre, 1974 (coll. de l'Ashmolean Museum).
- TASSIGNON Isabelle : Les cultes orientaux en Belgique et dans le Luxembourg, *Les Etudes classiques* IX n°1, janv. 1992, p.39-54.
- Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, 1900 ss.
- THEVENOT Emile : Le cheval sacré dans la Gaule de l'est, *R.A.E.* II, 1951, fasc.3-4, p.129-141.
- id. : *Divinités et sanctuaires de la Gaule*, Paris, 1968.
- TOUTAIN J. : Sépultures à incinération découvertes à Châlon-sur-Saône, *B.A.C.T.H.* 1941/42, p.117-120.
- TOYNBEE J.-M.-C. : *Art in Britain under the Romans*, Oxford, 1964.
- TRAN TAM TINH Vincent : *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*, Paris, 1974.
- TURCAN Robert : *Les sarcophages romains à représentations diomysiaques*, Paris, 1966.
- id. : *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*, Leiden, 1972.
- id. : Les cultes «orientaux» en Savoie romaine, *Dossiers Histoire et Archéologie* n°48, janv. 1981, «Dieux et religions antiques dans les Alpes».
- id. : Les religions orientales en Gaule Narbonnaise et dans la vallée du Rhône, *A.N.R.W.* II, 18.1 (religion), 1986, p.456-518.
- id. : La documentation métrouaque en Gaule romaine, *Revue du Nord* LXXIII, n°292, 1991, p.9-19.
- id. : *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris : Les Belles Lettres, 1989 (2e éd. 1992).
- VANDEVYVER Stéphanie : *Les trompes du chalcolithique*, Colloque «Sons originels» Préhistoire de la musique (Domaine de Wégimont, 1992), Université de Liège, à paraître.
- VARAGNAC André et FABRE Gabrielle : *L'art gaulois*, La Pierre-qui-Vire : Zodiaque 1956.
- id. : A propos des instruments de musique gaulois du second Age du Fer : l'apport de la découverte de la statuette «à la lyre» de Saint-Symphorien-de-Paule (Côtes d'Armor), Colloque *La pluridisciplinarité en Archéologie musicale* (St-Germain-en-Laye, 1990), Paris : Maison des Sciences de l'Homme / DMD, 1993 (sous presse).
- VERMASEREN M.-J. et alii : *C.C.L.S.* I (The Hands), Leyde, 1983.
- id. : *C.C.C.A.*, vol. V (Aegyptus, Africa, Hispania, Gallia et Britannia), 1986, vol. VI (Germania), 1989, Leyde : E.-J. Brill.
- VERNHET Alain : Les jeux du cirque à La Graufesenque, *Les Gladiateurs* (Exposition), Lattes, Musée archéologique, 1987, p.93-94.
- VERTET Hugues : Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône, *Gallia* XXVII, 1969, fasc.1, p.93-135.
- id. et LASFARGUE Jacques et André : Observations sur les gobelets d'Aco de l'atelier de la Muette (Lyon), *Revue archéologique du Centre* VII, fasc.1, janv.-mars 1968, p.35-44.
- VEYNE Paul : Le monument des suovétauriles de Beaujeu (Rhône), *Gallia* XVII, 1959, fasc.1, p.79-100.
- id. : L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations, *Diogenes* 106, 1979 (avr.-juin), p.3-30.
- VILLE Georges : *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome, 1981.
- WALSER Gerold : Römische und gallische Militärmusik, Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag, *Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, Bern/Stuttgart : P. Haupt, 1972, p.231-237.
- WALTER Hélène : *La sculpture funéraire gallo-romaine en Franche-Comté*, Paris, Les Belles Lettres, 1974 = *Annales littéraires de l'Université de Besançon*
- WALTERS H.-B. : *Catalogue of the greek and roman lumps in the British Museum*, Londres, 1914.
- WEBSTER G. : *The british Celts and their Gods under Rome*, Londres, 1986.
- WEGNER Max : *Griechenland*, Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963 = *Musikgeschichte in Bildern* T.II, vol.4.
- WILL Ernest : *La sculpture romaine au musée lapidaire de Vienne*, Vienne, 1952.
- id. : L'art dans la Gaule romaine, *Les Celtes et les Germains*, Paris, Albin Michel, 1965.
- WILLE Günter : *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, chap. XI, p.167-169.
- id. : *Einführung in das römische Musikleben*, Darmstadt, 1977.
- WILLIGENS M.P. : L'Age du Fer en Savoie et Haute Savoie, *Les Alpes à l'Age du Fer*, Paris, 1991, p.157-227.
- YPEY J. : Mondharpen, *Antiek Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid*, 1976, p.209-231.
- ZEHNACKER Hubert : Tensions et contradictions dans l'empire au Ier siècle : les témoignages numismatiques, *Oppositions et résistances à l'empire d'Auguste à Trajan*, Vandœuvres-Genève, 1987, p.321-361 = *Entretiens sur l'Antiquité classique*.XXXIII.
- ZIEGLER Christiane : *Les instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre*, Paris : R.M.N., 1979.
- ZWICKER J. : *Pontes Historiae Religionis Celticae*, Berlin, 1934 : [Textes grecs uniquement].

16435

DESSINS

Jean-Claude Béal : 9/77/78.

M. Dupré : 37.

Eric Le Ruyet : tableau chronologique.

Catherine Michel, Musée Denon, Chalon-sur-Saône : 110.

Albéric Olivier, C.N.R.S., Bureau d'Architecture Antique, Dijon : Fig. 8/ Fig. 14.

Monique Piton, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon : 33 (d'ap. S.Piggott, 1959, pl.X)/35 (d'ap. B. Raftery, 1984, fig.77)/42/ Fig.13 (d'ap. Piggott, 1959, Fig.1)/cartographie.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian, clichés C.N.R.S. : 65 (cliché A.Chéné)/83 (cliché Foliot-Réveillac et Chéné-Foliot).

Alise-Sainte-Reine, Musée Alésia : 118 (cliché D. Tibislawsky).

Amay (B.), Musée Communal : 51.

Antibes, Musée Picasso : 76.

Arles, Musée Réattu, : Fig. 5 (cliché M. Lacanaud).

Autun, Musée Rolin : 53/72/77/78/90/91 (cliché H.N. Loose), /104/108/109/113 Fig. 18.

Avignon, Musée Calvet : 60.

Besançon, clichés Charles Choffet : couverture

/12/9/21/34/42/45/46/47/49/50/55/58/59/61/62/63/68/70/74/82/84/85/88/93/95/96/97/110/111/112/114/116/119/122/123/124/125.

Besançon Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie : 39 (d'ap. Espérandieu)/40 (d'ap. Espérandieu)/64/73 Fig.10 (d'ap. Espérandieu)/Fig.12 (d'ap. H.Kähler, 1959)/Fig. 19 (clichés Philippe Louvat).

Besançon, clichés Yves Petit : Fig. 15 et 16.

Bonn, Rheinisches Landesmuseum : 38/ Fig. 3.

Bordeaux, Musée d'Aquitaine : 41.

Bourges, Musée du Berry : 111.

Châlons-sur-Marne, S.R.A. : 34.

Dijon, Musée Archéologique : 115/120.

Edinburgh (G.B.), the Trustees of the National Museums of Scotland, 1993 : Fig. 13.

Evreux, Musée de l'Ancien Evêché : 19/105 (cliché Cliquet).

Krefeld (R.F.A.), Museum Burg Linn : 57.

Laon, Musée : Fig. 6.

Londres, The British Museum : 106.

Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-romaine : 107/ Fig. 4/ Fig.7/ Fig.9.

Mannheim (R.F.A.), Museum für Archäologie und Völkerkunde im Reiss-Museum der Stadt Mannheim, Archäologische Sammlungen : 48.

Metz, "La Cour d'Or", Musées de Metz : 43/117.

Montbéliard, Musée du Château des ducs de Wurtemberg : 95.

Moulincourt, cliché Jean Perrot : Fig.1.

Nîmes, Musée Archéologique : 94.

Orléans, Musée des Beaux-Arts : 97/98/99/100/101/102.

Oxford, Ashmolean Museum : 92.

Paris, Bibliothèque Nationale : 22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/52/127.

Paris, cliché Bulloz : 87.

Paris, Musée de la Musique : 1/11/12/13/14/15/16/17/18 (clichés F. Popineau-Couture).

Paris, Musée du Louvre : 54 (cliché M. Chuzeville).

Rouen, cliché Ellebé : 3.

Rouen, Musées Départementaux de la Seine-Maritime : 3/4/5/6 (cliché Yohann Deslandes).

Saint-Brieuc, Musée d'Histoire : 37 (cliché H. Paitier).

Saintes, Musées : 44.

Saint-Germain-en-Laye, M.A.N. : 7/8/10/36/67/69/75/121/126/ Fig.2.

Saulieu, studio J.-P. Terrillon et C^e : Fig.11.

Saumur, Château-Musée : 103 (cliché Decker).

Strasbourg, Musées de la Ville : 20/79/80/81/86.

Toulouse, Musée Saint-Raymond : 71 (cliché Yan).

Tournus, cliché J.-F. Argaud, Fig. 17.

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts : 66.

Vannes (cliché Christophe Vendries) : 89.

Vevey, cliché "La chambre noire", Atelier Bonnard

Yersin : 56.

Achévé d'imprimer
sur les presses de NÉO-TYPO
Septembre 1993
Dépot légal
ISBN 2.905193.17.4