

**Pour les oreilles de Cybèle :
images plurielles de la musique
sur les autels tauroboliques de la Gaule romaine**

Christophe VENDRIES
CRESCAM, Université de Bretagne Sud

Sur le site de Glanum (Saint-Rémy-de-Provence), on peut admirer l'autel « aux oreilles » retrouvé dans le péristyle de la maison dite de Cybèle et d'Attis qui fut transformée en local culturel. Ce monument original porte à la fois l'inscription « AVRIBVS » et l'image d'une paire d'oreilles placée dans une couronne² : Cybèle est ici identifiée à *Bona Dea* à qui l'on offrait ordinairement ce genre d'autel³. Sans doute les fidèles traduisaient-ils là le désir d'être écoutés dans leurs prières mais aussi peut-être peut-on y lire de façon imagée la volonté de faire parvenir la musique inhérente au rituel jusqu'aux oreilles de la déesse.

À lire les anciens, on devine la place de choix que devait occuper la musique dans le culte de Cybèle pourtant il n'existe pas d'étude spécifique sur la musique métrique, pas plus d'ailleurs sur celle qui accompagnait les autres religions dites « orientales » du monde romain. En l'état actuel de la documentation, il faut se contenter des quelques pages consacrées à cet aspect dans des travaux déjà anciens, c'est-à-dire la monographie d'Henri Graillot en 1912 sur la déesse Cybèle⁴, le livre de J. Quasten paru en 1930

-
1. J'adresse mes remerciements aux conservateurs des musées de Périgueux et de Metz qui m'ont transmis les clichés et autorisé leur reproduction.
 2. Cliché dans P. Gros, *La France gallo-romaine*, Paris, 1991, p. 115 (offert par Loreia Pia).
 3. Voir l'autel de marbre pratiquement identique conservé au Musée archéologique d'Arles et dédié à la Bonne Déesse : C. Sintès, *Musée de l'Arles antique*, Arles, 1996, p. 135, n° 126.
 4. Graillot H., *Le culte de Cybèle Mère des Dieux à Rome et dans l'Empire romain*, Paris, 1912, p. 255-260.

sur musique et religions⁵ et les quelques pages de Günter Wille en 1967 dans le *Musica Romana*⁶.

Certes, l'importance de la musique lors des fêtes de mars est souvent mentionnée dans les publications traitant du culte de Cybèle (le 25 pour les *Hilaria* lorsque l'on fête la résurrection d'Attis et le 27 lors de la *Lavatio*) mais il y a tout lieu de s'interroger sur son rôle exact dans les sanctuaires et lors du taurobole.



La Gaule métrouaque

Parmi toutes les provinces de l'empire, la Gaule est un terrain privilégié pour l'étude du culte métrouaque. Nous avons la chance de disposer, pour les trois Gaules et surtout la Narbonnaise, d'une série unique d'autels tauroboliques dans l'empire romain par le nombre – une soixantaine de monu-

5. Quasten J., *Musik und Gesang in den Kulturen der Heidnischen Antike und Christlichen Frühzeit*, Münster, 1930, p. 54-56.

6. Wille G., *Musica Romana*, Amsterdam, 1967, p. 56-62.

ments avec une forte concentration à Lectoure (22 autels)⁷, Narbonne (11), Die (7) et Lyon (6) – et la qualité des informations qu'on peut y repérer⁷. Paradoxalement, l'Anatolie, terre d'élection du phrygianisme, ne semble pas avoir connu la pratique du taurobole et seule Rome peut rivaliser à cet égard avec la collection gallo-romaine, notamment grâce à la série des autels du *Phrygianum* retrouvée devant la basilique Saint-Pierre au Vatican⁸.

De toutes les pratiques sacrificielles connues dans le paganisme romain, il en est une volontiers dépeinte comme spectaculaire : celle du taurobole (*taurobolium*¹⁰) ou sacrifice du taureau exécuté par les desservants du culte de Cybèle souvent prolongé par un criobole (sacrifice d'un bélier). Le poète chrétien Prudence en donne une évocation saisissante dans *Le livre des couronnes* (X, 1016-1050). Le sang du taureau égorgé servait à asperger le fidèle, le « taurobolié », ainsi régénéré par cette sorte de « baptême », en principe pendant une durée de vingt ans. Il s'agit donc d'une forme de sacrifice très éloignée des pratiques traditionnelles de la religion romaine où le sang de l'animal était recueilli avec précaution, de façon à ce qu'aucun officiant ne fût souillé par son contact¹¹ ; ici est mis en avant au contraire la place du sang qui existait dans d'autres aspects du culte¹². À l'occasion du taurobole, les parties génitales du taureau étaient alors recueillies et enfouies.

Cette cérémonie pouvait avoir lieu n'importe quand dans l'année (en dehors du calendrier des fêtes phrygiennes de mars), à l'occasion de la consécration d'un grand prêtre (archigalle) ou de l'initiation de nouveaux dévots ; elle était alors marquée par l'édification d'un autel dit « taurobolique » laissée à l'initiative d'un individu¹³ ou d'un groupe de personnes. Il ne s'agit donc pas de l'autel qui aurait servi pour le sacrifice mais d'un monument commémoratif. On parlera d'« autels » même si certains monuments (c'est le cas à Die¹⁴) font parfois davantage penser à des cippes, par leur forme quadrangulaire et leur sommet plat.

Les autels tauroboliques : caractéristiques générales

Il semble désormais acquis que le taurobole, dont les origines exactes nous échappent, est une forme de sacrifice apparue sous Antonin le Pieux

7. On dispose désormais de l'étude de G. Fabre et P. Sillières, *Inscriptions latines d'Aquitaine (ILA) : Lectoure*, Bordeaux, 2000, p. 128-178 (n° 3 à 24).

8. Graillet H., *op. cit.*, p. 457, explique cette abondance de la documentation par le fait que la Grande Mère y est confondue avec les *matres* gallo-romaines.

9. Cf. M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque, III, Italia-Latium*, Leiden, 1977, n° 226 (paire de cymbales) et 241 a (tympanon, syrinx et *auloi* suspendus à un arbre) et fig. 5 pour l'emplacement du *Phrygianum*.

10. Sur les autels de Lectoure, on trouve cependant *Tauropolium*.

11. Beard M., « The Roman and the Foreign : The Cult of the "Great Mother" in Imperial Rome », Thomas N. et Humphrey C., *Shamanism, History and the State*, Ann Arbor, 1994, p. 172.

12. *Ibidem*, p. 173.

13. A. Rousselle insiste sur cet aspect privé de la démarche : cf. J.-M. Carrié et A. Rousselle, *L'Empire romain en mutation*, Paris, 1999, p. 379.

14. Desaye H., « Les autels tauroboliques de Die (Drôme) 208-245 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1982, 99, p. 122-123.

et mise en place peut-être selon plusieurs phases d'après R. Duthoy¹⁵. Tous les autels gallo-romains sont donc datés de l'époque antonine (le plus ancien dans l'empire romain est un autel lyonnais daté de 160) ou du III^e siècle, du moins jusqu'en 245, date à laquelle ce type de sacrifice n'est plus attesté en Gaule.

Parmi la soixantaine d'autels, seule une quinzaine nous livrent des informations à caractère musical, que ce soit sur leur décor – toujours traité en bas-relief – ou grâce à leur dédicace. Si les autels de Lectoure (Gers) constituent la série la plus célèbre (21 autels de qualité remarquable y ont été retrouvés, datés de 176, de 150/200 et de 241), aucun cependant ne fournit d'informations sur les rites musicaux.



Figure 1

La répartition des autels qui nous intéresse est inégale sur le territoire des Gaules (cf. carte). La Narbonnaise avec Tain, Valence, Conjux, Die et Narbonne se démarque particulièrement, au même titre que la capitale des Gaules : Lyon ; enfin on évoquera Périgueux pour l'Aquitaine (où le dédicant est d'ailleurs un prêtre du sanctuaire de Lyon) et un exemple isolé (Metz) pour la Gaule Belgique.

En règle générale, les autels sont sculptés sur trois faces. Sur nos autels, les instruments de musique apparaissent rarement sur la face principale (on ne peut citer que l'exemple de Conjux et de Die). Dans la partie supérieure, certains de ces monuments présentent aux angles des coussinets en forme de

rouleaux, caractéristiques du II^e siècle. Plusieurs sont accompagnés d'une dédicace placée sur la face principale. Aucun autel n'est semblable par son décor : il existe toujours des variantes dans l'agencement ou le choix des attributs et la qualité du décor reste très inégale selon que l'on considère l'autel de Metz (figure 1) ou ceux de Lyon¹⁶.



Figure 2

15. Duthoy R., *The Taurobolium. Its Evolution and Terminology*, Leyde, 1969, (EPRO, 10), p. 112-127.

16. Ils sont tous présentés au musée de la Civilisation gallo-romaine à Lyon. Le plus célèbre est reproduit dans P. Wuilleumier, *Lyon, métropole des Gaules*, Paris, 1953, pl. X, 2.

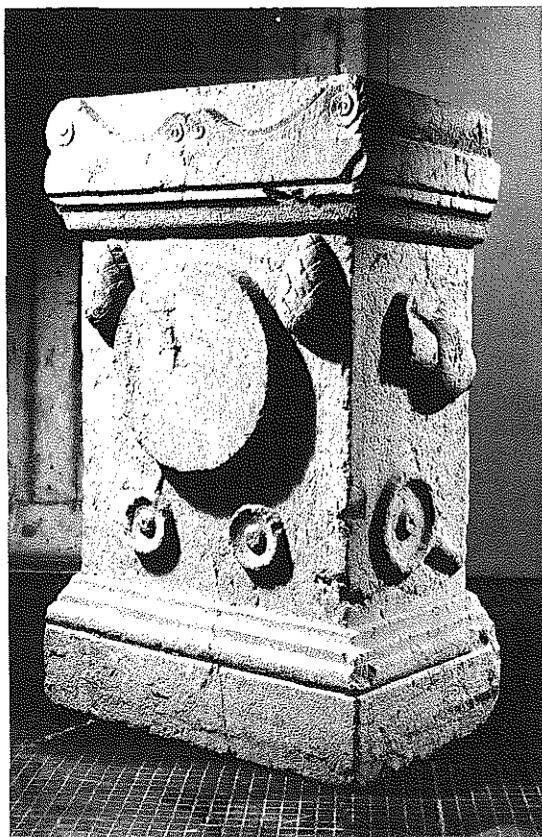


Figure 3

nographie traditionnelle sauf pour les autels de Die avec l'insertion du caducée de Mercure. Rares sont les reliefs où l'on ne voit que des instruments de musique : nous n'en avons trouvé qu'un exemple à Metz où, sur une face, sont regroupés *tibiae* et *syrix*.

Sur aucun autel métrouaque de l'empire romain, on ne voit les instrumentistes en action (pas d'image de procession¹⁹ ou de mise en scène du sacrifice comme sur les autels de la religion traditionnelle) mais seulement certains instruments de musique bien particuliers disposés sur les différentes faces de l'autel soit par couple, soit entrecroisés ou encore mélangés,

17. *Le carnyx et la lyre, archéologie de la Gaule celtique et romaine*, Besançon, 1993 (catalogue d'exposition), n° 49, p. 53.

18. Will E., *La sculpture romaine au Musée lapidaire de Vienne*, Vienne, 1952, n° 115, p. 58 et pl. VIII : relief de marbre ; on distingue un tuyau de la *tibia* munie de son anche : « la scène, malheureusement incomplète, représente un sacrifice métrouaque ».

19. Il existe une scène de procession sur une face d'un autel conservé à Cambridge (prov. inconnue ; probablement Rome) mais il n'y a pas de musiciens : Budde L., Nicholls R., *Fitzwilliam Museum Cambridge*, 1964, n° 125 (II^e siècle apr. J.-C.) ; CCCA, VII, 1977, n° 39.

À la différence des autels romains du *Phrygianum* à Rome, les autels gallo-romains ne montrent jamais le motif du pin avec les instruments de musique suspendus aux branches de l'arbre (comme sur le relief d'Attis trouvé à Glanum¹⁷ ou un autre relief connu à Vienne¹⁸), même si l'on trouve le motif de la pomme de pin à Conjux et le pin à Châteauneuf d'Isère. Quant à l'autel de Périgueux, il présente bien un arbre avec différents attributs suspendus mais on n'y relève pas la présence d'instruments de musique (figure 2).

Tous les instruments de musique et autres attributs du culte (*harpé*, *patère*, *ciste*, *torches*...) sont conformes à l'icographie traditionnelle

disposés de façon harmonieuse comme à Conjux (figure 3) ou comme à Die (figure 4) avec moins de réussite.

La représentation des instruments de musique sur les autels : conventions et stéréotypes

Tous les instruments de musique employés dans le culte métrouaque sont bien connus tant dans l'imagerie que dans la littérature grecque et latine.

Au premier chef nous trouvons le seul instrument mélodique : la *tibia* phrygienne (*tibia phrygia* ou *tibia berecynthia*) facilement reconnaissable grâce à l'extrémité conique et recourbée de l'un de ses tuyaux (figures 4 et 5)²⁰. Cet instrument est repérable dans la sculpture gallo-romaine dès l'époque augustéenne avec les reliefs de l'arc de Glanum²¹. On aperçoit distinctement, en particulier sur l'autel de Périgueux, l'anche double placée à l'extrémité des tuyaux et qui rend totalement impropre la traduction de « flûte » qui

perdure pourtant dans les publications actuelles selon une fâcheuse habitude. On notera toutefois que sur les reliefs gallo-romains, la *tibia* n'est pratiquement jamais montrée avec ses mécanismes (tubulures, viroles...) alors que ces détails apparaissent de façon fort détaillée sur certains autels de Rome et en particulier sur ceux attribués au consul L. Cornelius Scipio Orfitus



Figure 4

20. Sur le relief de Périgueux, la corne a été abîmée mais on en distingue encore très bien la forme. Les dessins donnés dans R. Cagnat et V. Chapot (*Manuel d'archéologie romaine*, II, Paris, 1920, p. 182) ne sont donc pas fiables car le tuyau est tronqué, présenté sans son pavillon conique.

21. Rolland H., *L'arc de Glanum*, Paris, 1977, p. 29-30 et fig. 6 (sur la frise de la mouluration d'imposte) : « il s'agit peut-être du rappel d'une manifestation rituelle, *inauguratio* (?) ».

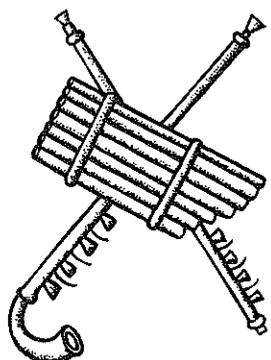


Figure 5

datés de la fin du III^e siècle²². Seul l'autel de Périgueux conserve encore des traces de certaines tubulures en forme de cheminées placées à la verticale du tuyau gauche (figure 2). Faut-il en conclure dans les autres cas que les sculpteurs ont simplifié la représentation en omettant certains détails techniques? Ou plutôt que les *tibiae phrygiae* utilisées en Gaule ne bénéficiaient pas toutes forcément des perfectionnements apportés par la lutherie romaine? On sait que des *auloi* simples (dépourvus de mécanismes) étaient utilisés dans le culte phrygien ainsi qu'en témoigne les *tibiae* du célèbre relief du prêtre de Cybèle provenant de Lanuvium²³.

Les *tibiae phrygiae* sont en règle générale montrées croisées comme ailleurs dans l'empire sur les reliefs métraques (à l'instar du relief précité du prêtre de Cybèle de Lanuvium), sauf sur l'autel de Metz et l'un des autels de Die où les tuyaux sont placés côte à côte. Les caractéristiques organologiques de cet instrument sont désormais bien connues grâce aux travaux d'A. Bélis et de V. Piché : sa sonorité était rauque en raison du passage d'une section tubulaire cylindrique à une section conique grâce à la corne placée à l'extrémité de l'un des tuyaux²⁴. En outre, nous savons que le tuyau incurvé était réservé à la main gauche. Comme nous l'apprend une épigramme de l'*Anthologie Palatine*, le pavillon conique était fabriqué avec la corne d'un bouvillon²⁵ mais il ne semble pas en tout cas que l'on ait utilisé la corne des taureaux égorgés lors du taurobole.

Les autres instruments sont des instruments que nous appellerions aujourd'hui de « percussion²⁶ » : les cymbales de bronze ou le tambour sur cadre, le *tympanum*. Le tympanon est depuis toujours l'attribut de la déesse Cybèle. Mis à part l'autel de Conjux où il est particulièrement bien mis en valeur, il est souvent représenté à une taille très réduite (sans doute trop réduite) sur les reliefs²⁷. Il est parfois confondu avec un « gâteau » dans le CIL et par Espérandieu (sur l'autel de Chateaufort-d'Isère). Là non plus,

22. Il y a trois autels retrouvés dans le jardin du taurobolié le long de la voie Appia : l'un est conservé au Musée du Capitole, l'autre à la villa Albani et le troisième perdu n'est connu que par un dessin de 1917 (cf. notre figure 5).

23. Rome, Palais des Conservateurs (deuxième moitié du I^{er} s.). Cf. Vermaseren, CCCA, III, n° 466, pl. CCXCVI; G. Fleischauer, *Musikgeschichte in Bildern, Etrurien und Rom*, Leipzig, 1964, fig. 47, p. 85 avec commentaire p. 84.

24. Bélis A., « L'aulos phrygien », *RA*, 1/1986, p. 25 et Piché V., *Musiciens et instruments à vent de type tibiae dans le théâtre à Rome*, 1998, thèse EPHE dactylographiée, p. 103-109.

25. *Anthologie Palatine*, VI, 51.

26. Sur la classification des instruments de musique chez les Anciens : Vendries Chr., *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Paris, 1999, p. 36-40.

27. Notons que sur le bas-relief de Lanuvium, le tympanon, accroché en haut à droite, présente un diamètre très limité.

rien ne permet de croire, comme le suggérait Graillot, que ce tambourin était fabriqué avec la peau des taureaux sacrifiés²⁸. Tout au plus savons-nous par une fable de Phèdre que des galls de Cybèle auraient utilisé celle de leur âne mort pour en faire un tympanon²⁹.



Figure 6

28. Graillot H., *op. cit.*, p. 259.

29. Phèdre, *Asinus et galli*, 7.

Sur les reliefs, les cymbales sont souvent mal identifiées par les commentateurs : Espérandieu y voit des « crotales » (*sic*), qualificatif repris volontiers par Vermaseren ; quant à R. Duthoy, il confond également les cymbales avec le tambourin. C'est dire si la confusion règne.

Les cymbales sont toujours figurées par paires attachées par un lien (probablement une chaînette comme on le voit sur les vestiges de cymbales pompéiennes³⁰) montrées sur leur face bombée et non pas comme souvent sur les reliefs italiens en présentant l'une sur la face convexe et l'autre sur la face concave³¹. Sur les monuments de Die, elles apparaissent toujours à la base de l'autel. Cette façon de sculpter les cymbales par paire sur leur face concave et convexe n'est pas propre aux monuments métraoques : c'est un procédé conventionnel que l'on retrouve sur d'autres reliefs d'époque impériale³².

Certes, on trouve parfois l'image de la flûte de Pan (à Metz à côté des *tibiae* [figure 1] ou à Périgueux auprès du buste d'Attis : figure 6) mais elle n'est là apparemment que pour évoquer la présence d'Attis introduit dans le culte à partir du règne de Claude. L'utilisation rituelle de la syrinx lors des cérémonies n'est en réalité pas un fait assuré : le terme de *fistulator* ne figure pas dans l'épigraphie métraoque et seule une fresque de Pompéi montre un enfant jouant de la *syrinx* lors d'une procession métraoque aux côtés d'un *tibicen* (avec ses *tibiae phrygiae*), d'une *tympanistria*, d'une *cymbalistria* et d'un autre enfant cymbaliste³³. On retrouve également la syrinx gravée au milieu de l'inscription d'un galle d'Ostie : l'insertion de cet attribut musical dans le cas présent a peut-être pour but, comme le propose M. Beard³⁴, de suggérer la présence de la musique dans le sanctuaire (dont la forme triangulaire à Ostie est étonnamment proche de celle de la syrinx dite « en aile d'oiseau³⁵ »). La syrinx en tant qu'attribut d'Attis évoque à la fois l'utilisation des roseaux (omniprésents dans le mythe d'Attis³⁶) et l'épisode de l'émasculatation car il est établi que cet instrument à vent tisse des liens étroits, de l'Antiquité à nos jours, avec le thème de la castration³⁷.

30. Ciarallo A., Carolis E. de, *Pompéi : nature, sciences et techniques*, Milan, 2001 (catalogue d'exposition), n° 348 : cymbales en bronze, I^{er} siècle apr. J.-C.
 31. Exemples dans Vermaseren, CCCA, III, n° 218, pl. CXII (autel provenant de l'Aventin) et pl. CCXCVI pour le relief de Lanuvium évoqué plus haut.
 32. Voir par exemple l'autel funéraire retrouvé sur l'agora d'Athènes daté de la fin du I^{er} s. : *Hesperia*, 32, 1963, pl. 31 : (face latérale droite) ou le bas-relief du *pulpitum* du théâtre d'Hippone en Afrique : Marec E., *Hippone la Royale. Antique Hippo Regius*, Alger, 1954, p. 82, fig. 42.
 33. Vermaseren, CCCA, IV, n° 42, p. 17 et pl. XI : Maison de M. Vecilius Verecundus (*via Abbondanza*), mur droit de la taverne. Datation : vers 70 apr. J.-C. Voir aussi T. Fröhlich, *Lararien und Fassenbilder in den Vesuvstädten*, Mayence, 1991, p. 63, pl. 59, 2 et M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, vol. 2, Cambridge, 1998, p. 132-133 (le *fistulator* n'est pas indiqué).
 34. Beard M., « Images de la castration ou Attis à Ostie », dans Dupont E., Auvray-Assayas C., *Images romaines*, Paris, 1998, p. 5 ; Chevallier R., *Ostie antique*, Paris, 1986, fig. 33 pour le plan du sanctuaire.
 35. L'expression est de Pollux, IV, 69.
 36. Voir l'histoire de la nymphe et celle des roseaux du fleuve Sangarios et Gallos.
 37. Vendries Chr., « Des plantes et des dieux. Mythes, cultes et musiques dans l'antiquité gréco-romaine », *L'homme, le végétal et la musique*, 1996, p. 94 et sur ce point précis on lira la belle étude de C. Fabre-Vassas, « Le charme de la syrinx », *L'Homme*, XXIII, 1983 n° 3, p. 19 (à propos du texte de Pline, *HN*,

L'agencement de tous ces instruments de musique sur les reliefs gallo-romains est parfois hésitant, voire maladroit et l'on est souvent loin des réussites iconographiques des autels de Rome offerts par l'augure et clarissime Scipio Orfitus (datés de 295 et 315) avec des motifs incisés originaux montrant les cymbales nouées avec les *tibiae*³⁸, croisées avec la syrinx (figure 5)³⁹ ou le motif des flambeaux disposés derrière le tympanon⁴⁰.

Selon une tradition votive bien attestée dans le livre VI de *l'Anthologie Palatine*, tambourins et cymbales furent parfois déposés dans les sanctuaires⁴¹. La Gaule est d'ailleurs la seule province où fut découverte une cymbale votive (datée du II^e siècle) découverte à Grozon dans le Jura⁴² avec inscription sur le rebord de sa face externe : « MATRI DEVM CAMELLIVS TVTOR EX VOTO⁴³ » (figure 7). Son poids relativement important (370 g) laisse à penser que ce type de cymbale avait un usage exclusivement votif. Une autre cymbale aurait été découverte dans une cave présentée comme une *fossa sanguinis* à Neuss en Rhénanie et datée d'après le mobilier de l'époque constantinienne⁴⁴ mais la forme altérée de l'objet nous amène à rester très réservé quant à cette interprétation⁴⁵. Il est clair toutefois qu'il était habituel de déposer une cymbale dans les sanctuaires : une inscription trouvée dans les Balkans nous parle d'une femme finançant la réfection d'un temple de la *Magna Mater* et qui

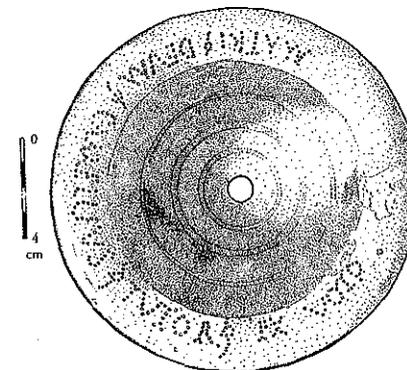


Figure 7

Une autre cymbale aurait été découverte dans une cave présentée comme une *fossa sanguinis* à Neuss en Rhénanie et datée d'après le mobilier de l'époque constantinienne⁴⁴ mais la forme altérée de l'objet nous amène à rester très réservé quant à cette interprétation⁴⁵. Il est clair toutefois qu'il était habituel de déposer une cymbale dans les sanctuaires : une inscription trouvée dans les Balkans nous parle d'une femme finançant la réfection d'un temple de la *Magna Mater* et qui

- XVI, 66 qualifiant le roseau d'« eunuque ») et p. 22 sur Attis : l'auteur montre que dans la tradition populaire le châtreur de porc joue de la syrinx « dont la musique aurait pour but de rendre l'opération indolore » (p. 27) ; « la syrinx est l'acteur direct de la castration » (p. 29).
 38. CCCA, III, pl. CCXII, n° 358.
 39. Autel perdu connu par un dessin daté de 1917.
 40. Turcan R., *L'art romain dans l'histoire*, Paris, 1995, p. 346-347 : « l'image est inscrite, plutôt que sculptée ».
 41. *Anthologie Palatine*, VI, 234 : un galle dépose tambourins, fouets garnis d'osselets et cymbales de bronze
 42. Pour le contexte : Pierre G., Odouze J.-L. avec la coll. de A. Grosjean, « Grozon, Jura », dans Mangin M., Jacquet B. et Jacob J.-P., *Les agglomérations secondaires en Franche Comté romaine*, Besançon, Paris, 1986, p. 129-137 (p. 134 pour la cymbale découverte près de l'église actuelle).
 43. CIL XIII, 5368. Conservée au Cabinet des médailles, Paris, inv. 2298 (diamètre : 15,1 cm). Cf. *Le carnyx et la lyre, archéologie de la Gaule celtique et romaine*, Besançon, 1993, n° 52, p. 54.
 44. Petrikovits H., *Novaesium. Das römische Neuss*, Köln, 1957, p. 38-40 et 92 et fig. 32.
 45. Voir les réserves de Chew H. dans « Une cymbale de Chassenard (Allier) au musée des Antiquités Nationales », *Antiquités Nationales*, 31, 1999, p. 223 et 224, note 10. À titre personnel, nous n'avons pu voir cet objet mais l'illustration fournie par Petrikovits semble déjà suffisante pour écarter l'hypothèse d'un instrument de musique.

offrit à cette occasion une statue, un trépied, une cymbale, un tympanon, une assiette et des forces (outil de la castration)⁴⁶.

Au final, le nombre d'instruments de musique employés dans le culte de Cybèle et d'Attis était limité et si Julien parle de « trompettes » (*salpigges*) à l'occasion des fêtes de Mars, il ne peut s'agir que des trompettes droites des prêtres Saliens qui prenaient part aux cérémonies du printemps⁴⁷. Quant à la traduction de *cornu* par « trompette » dans la CUF à propos d'un passage de Lucrèce⁴⁸, elle nous semble erronée car il est évident qu'ici le terme *cornu* est une métonymie pour désigner l'*aulos* phrygien à travers son élément le plus reconnaissable : la corne (*cornu*) faisant office de pavillon⁴⁹. Jamais on ne vit un *cornicen* officier lors d'une cérémonie métrouaque.

Dans les autres cultes orientaux, l'instrumentarium était également réduit et plus encore pour les cérémonies de la religion romaine (où l'on utilisait ordinairement seulement la *tibia* parfois associée à la lyre voire les trompes pour les processions). On est donc loin des ensembles musicaux que l'on voyait parfois se produire dans les théâtres romains ou dans les demeures des particuliers.

La mention des instrumentistes dans l'épigraphie

L'étude du dossier épigraphique nous permet d'affiner notre perception de cet univers musical. À Valence et à Lyon, nous avons la chance de posséder le nom de deux *tibicines* placés après celui du prêtre (*sacerdos*) ou de la prêtresse (*sacerdota*). R. Turcan avait bien noté qu'il s'agissait d'une autre particularité de la Gaule métrouaque⁵⁰. Ce sont les seuls musiciens de culte connus en Gaule dans l'épigraphie car si d'autres exemples de *tibicines* au service de la Grande Mère sont attestés sur une inscription d'Ostie, ce n'est jamais sur un autel taurobolique⁵¹.

On y découvre que le *tibicen* qui officiait à Lyon dans les années 190-200, Flavius Restitutus (un affranchi, conformément au statut des autres ministres du culte à Lyon ou à Lectoure⁵²) mentionné sur trois autels lyonnais, est également connu à Valence sur une inscription datée de 204 où l'on peut reconstituer son nom⁵³. Il est frappant de constater que le même *tibicen* intervient à Lyon auprès du même prêtre à deux reprises à quatre ans d'intervalle et officie à nouveau à Valence trois ans plus tard aux côtés d'un autre prêtre dont le nom est inscrit à nouveau sur l'autel de Tain auprès de celui d'un autre *tibicen* : Albius Verinus. Il s'agissait donc souvent du même personnel. Notons que les liens entre Lyon et Valence largement attestés par la documentation épigraphique⁵⁴ permettent d'expliquer ce déplacement du *tibicen* lyonnais.

Ces instrumentistes ne semblent pas avoir été assez nombreux au point de constituer, comme à Sibaria en Tarraconnaise, une corporation appelée *Collegium Tibicinum M(atris) D(eum) / [I]d(aeae)*⁵⁵. Sans doute leur musique avait-elle le même effet et la même finalité que celle des *tibicines* des cultes publics dont les airs auraient servi, selon les hypothèses le plus souvent avancées, soit à apaiser les dieux, à écarter les puissances malfaisantes ou à imposer le silence en couvrant les autres bruits environnants⁵⁶. Il existait toutefois une différence importante de timbre musical, de couleur sonore entre des *tibiae* ordinaires et des *tibiae phrygiae* puisqu'en raison de la perce étroite de ses tuyaux et de l'adjonction d'un pavillon en forme de corne, ces *auloi* sonnaient plus grave et surtout plus rauque⁵⁷, ce qui justifie chez Sénèque (*Agamemnon*, 189) l'emploi de « *raucus buxus* » (« le buis rauque ») pour évoquer ladite *tibia*.

En revanche, on ne trouve aucune mention des joueurs de percussion comme si le *tibicen* était le seul musicien à officier lors de ces cérémonies. Pourtant nous savons qu'il existait bien des instrumentistes de ce type attachés au culte métrouaque, du moins en Italie, puisque nous connaissons plusieurs inscriptions où il est question d'une *tympanistria* (à Rome⁵⁸, à Ostie à deux reprises⁵⁹ et à Bénévent⁶⁰) et d'une affranchie *cymbalistris* (égale-

46. CIL III, 1952 (trouvée à Clissae) : *Curia Prisca Matri Magnae fanum refecit signum posuit larophorum cymbala tympana (sic) catillum forfices*. L'inscription est citée dans G. Wille, *Musica Romana*, p. 61.

47. Beard M., *op. cit.*, p. 180. Un couvercle de sarcophage de Rome (III^e siècle) montre une *pompa* en l'honneur de Cybèle avec la participation de deux joueurs de trompe droite (les *tubicines*). Cf. Quasten J., *Musik und gesang...*, pl. 21, 1 et Turcan R., *Religion romaine, Iconography of Religions*, XVII, 1, part 2, Leiden, 1988, pl. XXV, n° 52.

48. Lucrèce, *La nature*, II 619 (trad. A. Ernout). Cette traduction est reprise dans M. Le Glay, *La religion romaine*, Paris, 1991 (2^e édition), p. 222; par R. Turcan, *Les cultes orientaux*, p. 45 (et à nouveau p. 48 il est question de « trompettes ») et Ph. Borgeaud, *op. cit.*, p. 96.

49. Horace, *Carmen*, I, 18, 13 (*cum Berecynthio cornu*) l'emploi avec le même sens.

50. Turcan R., « La documentation métrouaque en Gaule romaine », *Revue du Nord*, LXXIII, 1991, p. 16.

51. CCCA, III, n° 442 (= CIL XIV 408) : prov. Ostie, Isola Sacra; plaque funéraire, II^e siècle apr. J.-C. ?; sur le côté droit : M(arcus) Cutius Rusticus/tibico (sic) M(atris) d(eum) m(agnae) Portus/Aug(usti) et Traiani felicitis/fecit sibi (...). Buonocore M., *Epigraphica*, 47, 1985, p. 42, note 31 pense que la *tibicina* mentionné sur une inscription d'Italie du Nord à Peltvinum est forcément métrouaque or l'inscription ne nous dit pas que cette *tibicina*, Philippa (une affranchie), exerçait son métier dans le cadre du culte de Cybèle. C'est parce que le culte est attesté dans la région que l'auteur fait ce rapprochement.

52. Deux prêtres métrouaques de Lectoure, Pacius et Zminthius, peuvent être considérés comme affranchis. Le second (CIL XIII, 509) est d'ailleurs qualifié d'affranchi sur l'inscription.

53. Blanc A., *Colonia Valentia : cinq siècles d'histoire à travers les inscriptions antiques*, Paris, 1982, n° 24, p. 49-50 : « la restitution *Caius Flavius Restitutus tibicen* paraît probable » [...]; l'inscription de Valence « est la seule à nous offrir son prénom : *Caius* ».

54. Desaye H., « Les autels tauroboliques de Die », p. 126.

55. *RA*, 22, 1925, n° 117; Wille G., *Musica Romana*, p. 36.

56. Bulard M., *La religion domestique dans la colonie italienne de Délos*, Paris, 1926, p. 48 fait le point sur ces différentes hypothèses.

57. Voir sur cet aspect l'explication d'A. Bélis, « L'*aulos* phrygien », *RA*, 1986, p. 25 (la raucité « découle nécessairement de l'association d'une section cylindrique et d'une section conique ») et p. 27.

58. CIL VI, 2264.

59. CCCA, III, n° 444 et *RA*, 1940, n° 131 et CCCA, III, n° 445 : il s'agit de l'épouse du prêtre (époque d'Hadrien pour les deux inscriptions).

60. CIL IX, 1542. Voir R. Duthoy, *The Taurobolium*, n° 58.

ment à Bénévent en 228)⁶¹ qui offrent la dédicace à la Grande Mère. Si en Gaule la place importante des femmes dans le culte a déjà été relevée parmi les dédicantes, on ne trouve cependant jamais trace d'une quelconque apparition parmi les musiciens. On notera également qu'aucun hymnologue (*hymnologus*) n'est connu pour la Gaule alors que l'on possède deux exemples sur des inscriptions de Rome⁶².

Il faut croire que le *tibicen* était le seul musicien spécialisé (véritable musicien de métier rodé aux difficultés de la technique de jeu de cet instrument complexe) et que les autres instruments ne nécessitant pas un apprentissage particulier étaient tenus par les galles comme le laisse supposer une description de Juvénal⁶³ ou le monument funéraire d'un galle retrouvé en Asie Mineure (II^e siècle) décoré de cymbales et d'un tympanon⁶⁴. Le tympanon, considéré à Rome comme un instrument dévolu aux femmes convenait parfaitement au caractère efféminé des galles de Cybèle⁶⁵.

Il est en tout cas frappant de constater que lorsque le *tibicen* est mentionné sur une inscription, les instruments de musique n'apparaissent pas sur le décor comme si les images des instruments de musique servaient à compenser en quelque sorte par leur seule présence visuelle l'absence probable de musiciens lors de la cérémonie.

Au reste, il n'est pas certain, loin s'en faut, que tous les instruments représentés sur nos autels aient réellement résonné dans les sanctuaires de la Gaule et en particulier à l'occasion du taurobole.

Métaphores et allégories autour des instruments de musique métriques

La représentation des instruments de musique pouvait aussi revêtir une dimension symbolique avec laquelle les auteurs anciens étaient familiers. Le culte métrique est l'un des rares sur lequel nous possédons des textes faisant état d'une lecture allégorique et même cosmique des instruments de musique. En particulier, on a beaucoup glosé – et on s'interroge toujours – sur le sens de la fameuse formule grecque (le grec étant la langue de la liturgie métrique) rapportée par Clément d'Alexandrie et qui aurait été prononcée par les futurs initiés :

« J'ai mangé au tambourin (*tympanon*), j'ai bu à la cymbale (*kymbalon*), j'ai porté les vases sacrés, j'ai plongé sous le rideau (*pastos*)⁶⁶. »

61. CIL IX, 1538. Voir R. Duthoy, *The Taurobolium*, n° 54.

62. CIL VI 9475 et 32444. Voir G. Wille, *Musica Romana*, p. 319, note 165 et 166.

63. *Satires*, VIII, 172-176 : « les tambourins muets d'un galle étendu sur le dos ».

64. Lambrechts P., Bogaert R. dans *Hommages à Marcel Renard*, II, 1969, p. 404-408.

65. Sur le caractère féminin des galles : Beard M., *op. cit.*, p. 173. La première occurrence du terme *tympanum* en latin se trouve chez Plaute, *Poenulus*, 1317 à propos d'une allusion aux prêtres de Cybèle : « pourquoi n'as-tu pas pris un tambourin pour accompagner ton couplet ? Car tu m'as plus l'air d'un mignon que d'un homme. »

66. Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 15, 3.

Elle est reproduite dans une version un peu différente chez Firmicus Maternus :

« J'ai mangé au tympanon, j'ai bu à la cymbale et j'ai appris à fond les secrets de la religion⁶⁷. »

Les différences dans le formulaire sont-elles le résultat d'une légère déformation d'un auteur à l'autre, l'expression de variantes locales ou se justifient-elles par l'existence de plusieurs grades dans l'initiation, ce qui expliquerait la formule plus complète chez Clément⁶⁸ ?

Dans la mesure où la formule était prononcée à Rome, on peut penser, avec R. Turcan, qu'elle le fut également à Lyon⁶⁹ puisque les liens entre le *metroom* de Rome et celui de Lyon sont bien évoqués sur l'inscription d'un autel lyonnais⁷⁰ mais il n'est pas assuré que la formule ait été identique dans tous les sanctuaires. Depuis Loisy au début du siècle⁷¹, les savants pensent bien évidemment à une formule d'initiation semblable au mot de passe que prononçaient les initiés lors des mystères d'Eleusis⁷². Il s'agirait alors d'un véritable repas avec prise de boisson et de nourriture et non pas d'une métaphore⁷³. P. Boyancé préférerait y voir un « rite de purification musicale » permettant d'accéder « à la partie la plus sainte du temple⁷⁴ ». Dernièrement Philippe Borgeaud proposa de replacer cette formule dans un contexte de « mendicité rituelle analogue à celle des galles collectant de la nourriture dans leur tambourin⁷⁵ ». En effet, en marge du culte public, des groupes de galles mendicants gravitaient autour des sanctuaires⁷⁶ et certains savants ont même proposé à tort de reconnaître dans la mosaïque des musiciens de Dioscouridès à Pompéi l'image de galles musiciens. Quoi qu'il en soit, il est incontestable que le tambour sur cadre, comme la cymbale avec sa forme concave très accentuée (ce que montre bien la cymbale votive de Grozon fort bombée) pouvaient parfaitement servir de réceptacles pour la nourriture et la boisson.

67. Firmicus Maternus, *L'erreur des religions profanes*, 18, 1 : « de tympano manducaui, de cymbalo bibi et religionis secreta perdidici ».

68. Pastorino A. éd., *De errore profanorum religionum*, Florence, 1954, p. 188.

69. Turcan R., éd. Firmicus Maternus, *L'erreur des religions païennes*, CUF, p. 291.

70. On transfère les vases du taureau de Rome à Lyon : cf. CIL XIII, 1751 : « Lucius Aemilius Carpus, sevir augustal et dendrophore a reçu les testicules et les a transportés depuis le Vatican ».

71. Loisy A., *Les Mystères païens et le mystère chrétien*, Paris, 1930, p. 108 : « La parenté de cette formule avec celle d'Eleusis [...] n'est guère contestable ».

72. Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 21.2 : « j'ai jeûné, j'ai bu le cycéon, j'ai pris dans la corbeille ; après avoir agi, j'ai déposé dans le panier, et du panier dans la corbeille ».

73. Turcan R., *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, 1992, p. 59 : « dans l'Antiquité, il n'est pas de culte mystérique sans nourriture ni banquet sacré ».

74. Boyancé P., « Sur les mystères phrygiens : j'ai mangé dans le tympanon, j'ai bu dans la cymbale », *REA*, XXXVII, 1935 repris dans P. Boyancé, *Études sur la religion romaine*, Rome, 1972, p. 202 et 204.

75. Borgeaud Ph., *La mère des dieux : de Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, 1996, p. 162.

76. Cette conception est encore contraire à la conception traditionnelle du prêtre à Rome qui est conçu comme un bienfaiteur et non pas comme un mendiant : voir M. Beard, *op. cit.*, p. 176.

L'interprétation cosmique

Si la lyre a fait l'objet de nombreuses lectures cosmiques de Cicéron à Boèce dans le cadre de la théorie de l'harmonie des sphères chère aux pythagoriciens, on pourrait en revanche, au premier abord, être plus surpris de découvrir de telles spéculations à propos de l'instrumentarium métroaque.

Varron notamment nous délivre une telle interprétation à propos du *tympanum* et des *cymbala* métroaques. Son témoignage nous est rapporté par saint Augustin⁷⁷ : Varron passe en revue les attributs de la Grande Mère et notamment le tambourin qui symbolise le disque terrestre, *orbis terrae* (selon une lecture que l'on retrouve chez Isidore de Séville) et les cymbales dont le fracas évoque le heurt des outils agricoles. Varron était d'ailleurs coutumier du fait puisqu'il use encore d'une métaphore pour évoquer l'agriculture et l'élevage à travers les *tibiae phrygiae* : « je reconnais dit Fundanius, que l'élevage est une chose et que l'agriculture en est une autre, mais elles sont apparentées : de même que la *tibia* de droite est différente de la *tibia* de gauche, en lui étant toutefois associée en quelques manières, car l'une fait le chant et l'autre l'accompagnement de la vie pastorale, étant en dessous d'elle, comme la *tibia* de gauche celui de la droite, à cause de ses trous⁷⁸ ». Ce discours s'inspire à l'évidence du caractère agraire et nourricier de la Grande Mère, déesse de la Terre et des moissons.

Dans une glose de Servius à propos des *Géorgiques* de Virgile, on interprète également les cymbales de la Grande Mère comme étant l'image de l'hémicycle du ciel⁷⁹. On note chez certains auteurs latins la propension à utiliser le terme de « disque » (*orbis*) pour évoquer le tympanon métroaque⁸⁰; sans parler des spéculations du théoricien Aristide Quintilien qui, dans un chapitre sur la musique des sphères, compare la forme du pavillon de « l'*aulos* à cornes » avec le croissant de lune⁸¹. Enfin Macrobe nous explique que les tuyaux de la syrinx d'Attis tiennent « du Soleil leur substance propre⁸² ».

Ainsi, la nature des instruments métroaques a su alimenter tout un discours sur le caractère mystique et cosmique de cette musique et il est vrai que les préoccupations célestes ne sont pas absentes de la théologie métroaque notamment avec la croyance en l'immortalité lunaire promise aux initiés du culte⁸³. L'iconographie tardive (l'autel de Scipio Orfitus avec

77. *Cité de Dieu*, VII, 24.

78. Varron, *Res Rust.* I, 2, 15-16.

79. Servius d'après Virgile, *Géorgiques*, 4, 64 : *Matris cymbala quae in eius tutela sunt ideo, quod similia sunt hemicycliis caeli, quibus cingitur terra, quae est mater deorum*. Cité in G. Wille, *Musica Romana*, p. 59.

80. Suétone, *Auguste*, LXVIII.

81. Aristide Quintilien, *La musique*, III, 7-8, éd. F. Duysinx, Liège, 1999, p. 221.

82. *Saturnales*, I, 21, 9.

83. Graillot H., *Le culte de Cybèle*, p. 207, 212, 217.

l'ajout de l'aigle sur le bonnet phrygien⁸⁴ et le plat en argent de Parabagio⁸⁵) autant que le discours de l'empereur Julien *Sur la Mère des Dieux* (avec l'évocation de la tiare d'Attis « pailletée d'astres⁸⁶ », image de la voûte céleste) sont d'ailleurs truffés de références cosmiques.

Une musique bruyante et extatique?

Prenant acte de cette abondance de la documentation musicale sur les autels tauroboliques gallo-romains, R. Turcan concluait à « l'importance de l'excitation musicale et de l'accompagnement sonore dans le cérémonial⁸⁷ ».

Quelle musique pouvait bien produire tous ces instruments réunis? À ce propos, il existe un décalage entre les descriptions littéraires (celles de Lucrèce, Catulle, Ovide ou Sénèque en particulier puisque nous n'avons aucun témoignage littéraire émanant d'auteurs gallo-romains) qui insistent sur l'aspect débridé et le vacarme de cette musique et l'iconographie qui expose une image très policée, en particulier sur la fresque de Pompéi évoquée précédemment. En réalité, la plupart de ces descriptions antiques s'appliquent à décrire le rite de l'émasculatation du galle où l'intéressé, en état de transe, était sous l'emprise de la musique mais cette pratique fut interdite aux citoyens romains à l'époque de Claude. Aussi, afin de permettre à l'archigalle (qui, lui, était un citoyen romain) d'être « ordonné », va-t-on mettre en place le taurobole, « sorte d'alternative honorable au rituel des galles⁸⁸ » puisque désormais seul le taureau (ou le bélier) sera éviré.

Il est traditionnel chez les Modernes d'évoquer la musique métroaque en des termes peu académiques à l'unisson du témoignage des Anciens : on parle volontiers de « tintamarre », de « délire », de « pratiques orgiastiques », de « vociférations des prêtres et des dévôts », autant de qualificatifs qui sont censés illustrer le caractère extatique de la religion métroaque. Mais il n'est pas assuré que le *tibicen* jouait forcément sur son *aulos* phrygien un mode phrygien (dont les théoriciens dénoncent le caractère excitant). Certes la parenté instrumentale avec le culte de Bacchus où l'on retrouve la *tibia* phrygienne, les cymbales et le tympanon est réelle : ce sont d'ailleurs les seules images mettant en scène le joueur de *tibia* phrygienne dans une attitude orgiastique. Dans la mesure où l'on voyait parfois intervenir des prêtres d'autres cultes pour le taurobole (ainsi à Die en 245 on nomme sur l'inscription plusieurs prêtres des cités voisines dont un prêtre de Liber Pater et un *quindecemvir*⁸⁹), nous pouvons raisonnablement

84. Turcan R., *L'art romain dans l'histoire*, fig. 478, p. 347.

85. Turcan R., *Les cultes orientaux*, pl. VII (datation : probablement fin du IV^e siècle apr. J.-C.).

86. *Sur la Mère des dieux*, 171.

87. Turcan R., *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, 1992, p. 67.

88. Borgeaud Ph., *op. cit.*, p. 141.

89. Sur le rôle des *Quindecemviri* dans le contrôle du culte de Cybèle à Rome : Danièle Porte, *Le prêtre à Rome : les donneurs de sacré*, Paris, 1995 (2^e éd.), p. 147 : « ils assistaient même probablement aux tauroboles ».

imaginer que le *tibicen* était celui qui officiait pour les cérémonies du culte impérial et qu'il jouait alors de la *tibia* ordinaire, voire de la *tibia* phrygienne mais de façon « mesurée ». On rappellera en effet que la *tibia* phrygienne était parfois utilisée pour des sacrifices qui n'ont rien de métrouaque (c'est le cas sur une scène de sacrifice aux Lares sur une peinture murale de Pompéi⁹⁰) et que le mode phrygien n'est pas lié à cet instrument.

Rares sont les occasions de découvrir la *tibia* phrygienne en dehors du contexte métrouaque : on sait qu'elle fut aussi utilisée au théâtre lors des *ludi scaenici* ou lors des funérailles⁹¹. Le lien entre le culte de Cybèle et le culte impérial sur les inscriptions des autels (où les dédicaces associent la famille impériale) nous amène à croire que cette musique avait perdu son caractère orgiastique lors du taurobole⁹². En vérité, le culte de Cybèle et d'Attis revêtait un caractère officiel et dans certaines cités de Gaule, comme Lectoure, il avait même acquis le rang de culte public. Dans la foulée des auteurs antiques, on a sans doute eu tort de faire l'amalgame entre le phrygianisme et l'extase musicale car l'on a trop tendance à ne percevoir le culte métrouaque qu'à travers les galles et la cérémonie de la castration⁹³ parce qu'il s'agit de l'aspect le plus spectaculaire alors qu'il existait d'autres catégories de prêtres et d'autres rites. Certes, des auteurs tardifs comme Nonnos véhiculent encore les mêmes stéréotypes musicaux mais vraisemblablement il ne s'agit plus que d'un *topos* littéraire sans doute fort éloigné de la réalité. Il faut insister au contraire sur l'adaptation remarquable du culte phrygien dans le cadre rituel romain⁹⁴. Ainsi, « selon le tempérament et la position sociale des fidèles » (et il faut rappeler que le taurobole s'adresse en priorité aux membres de l'aristocratie romaine⁹⁵), le culte de Cybèle pouvait prendre une « couleur différente⁹⁶ » car n'oublions pas qu'il s'agit bien d'un culte « renouvelé et construit sur mesure pour l'usage du peuple romain⁹⁷ ».

Conclusion

Si malheureusement on connaît très mal les sanctuaires métrouaques de la Gaule romaine (à ce jour, un seul est attesté depuis peu à Saint-Bertrand-

90. Fleischhauer G., *Musikgeschichte in Bildern : Etrurien und Rom*, fig. 29, p. 61 (Musée National de Naples, 8905).

91. Pêché V., *op. cit.*, p. 116-117 sur sa place aux funérailles et au théâtre.

92. Sartre M., *L'Orient romain*, Paris, 1991, p. 479 : « sous le Haut-Empire, le culte de Cybèle a perdu en partie son exubérance tapageuse et Cybèle apparaît à bien des égards comme une déesse secourable parmi d'autres ».

93. Beard M., *loc. cit.*, p. 173.

94. On lira à ce sujet la mise au point de N. Belayche, « *Deae Suriae Sacrum* : la romanité des cultes "orientaux" », *Revue Historique*, 615, juillet-sept. 2000, p. 573 : « les inscriptions tauroboliques témoignent que le déroulement rituel s'est calqué sur le modèle sacrificiel romain [...] ».

95. Borgeaud Ph., *La Mère des dieux*, p. 104 : « il s'agit d'une divinité dont le culte officiel est destiné aux couches aristocratiques et cultivées du peuple romain ».

96. Chuvin P., *Chronique des derniers païens*, Paris, 1991 p. 227.

97. *Ibidem*, p. 89.

de-Comminges⁹⁸) et si la réalité de la *fossa sanguinis* n'a pu être incontestablement établie (figure 8) – dernièrement Ph. Borgeaud remet même en question jusqu'à leur existence⁹⁹ – nous avons la chance de posséder un répertoire d'images, plusieurs inscriptions et même les seuls vestiges de vestiges de cymbales métrouaques qui nous donnent l'occasion d'évoquer le paysage sonore de cette religion sans pour autant régler définitivement la question de leur utilisation précise lors des cérémonies du culte.

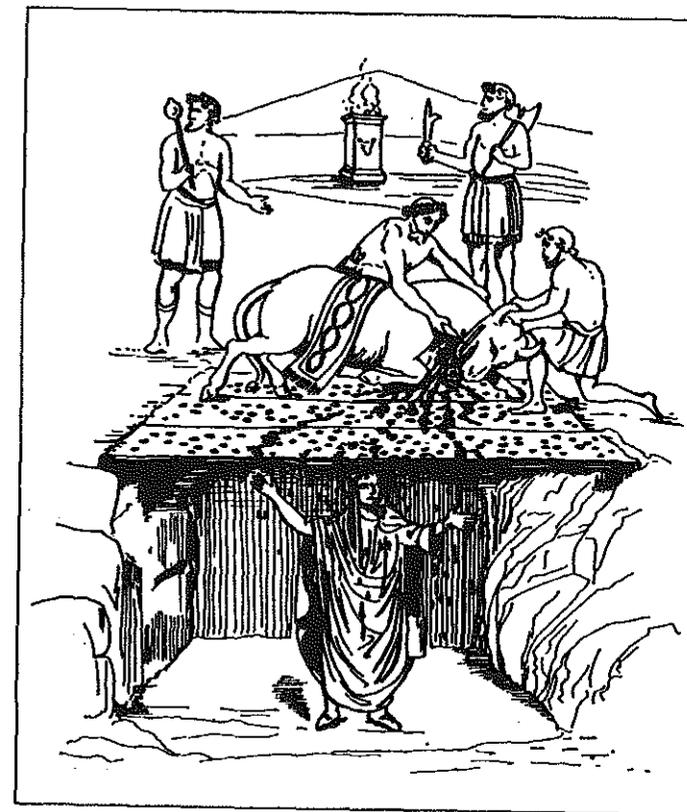


Figure 8

Certes, l'imagerie et l'épigraphie des autels tauroboliques résument finalement assez bien sous forme d'ellipse le déroulement de la cérémonie : les *apparitores* (mentionnés dans une inscription de Lyon) préparent le taureau et décorent ses cornes avec les *infulae*; on l'égorge ensuite avec la *harpé*, le couteau sacrificiel, sous le regard des prêtres et prêtresses symbolisés par

98. Aupert P., Turcan R., « Attis et Cybèle à Lugdunum Conuenerum (Saint-Bertrand-de-Comminges) », *Aquitania*, XIII, 1995, p. 179-192 et en particulier p. 190 : « Il est donc maintenant presque certain que le bâtiment en U est un temple de Cybèle. C'est le seul de cette nature que nous connaissons avec quelque sûreté en Gaule [...] » Un relief avec Attis mourant y a été découvert.

99. Ph. Borgeaud, *op. cit.*, p. 167.

la patère et l'*urceus*; quant aux musiciens, jouaient-ils uniquement au moment du sacrifice ou lors de la cérémonie nocturne (*mesonyctium* peut-on lire sur un autel taurobolique de Lyon¹⁰⁰) symbolisée par les flambeaux? Intervenait-ils lors des différentes journées quand on sait qu'à Tain le taurobole dura 3 jours (20-23 avril 184) et à Lyon deux jours (9-11 mai 194) et quatre jours (4 au 7 mai 197)?

Il apparaît que l'acclimatation de ce culte fut facilitée en Gaule grâce à l'existence de déesses mères locales auxquelles, par un phénomène remarquable d'imitation, l'on va jusqu'à offrir une cymbale votive : c'est le cas pour la divinité topique Clutoïda près d'Autun¹⁰¹.

Passé la moitié du III^e siècle on perd la trace de cette pratique rituelle du taurobole et seul le témoignage de Grégoire de Tours laisse entrevoir à Autun au V^e siècle la survivance de processions en l'honneur de la Grande Mère (nommée *Berecynthia*) où la musique participe encore au cérémonial seulement sous la forme de chants et de danses mais où les musiciens traditionnels (*tibicen*, *cymbalistris* et *tympanistris*) ont désormais disparu¹⁰². Les oreilles de Cybèle n'entendent plus désormais la musique.

Légende des illustrations

Carte de la Gaule métrouaque. D'après Vermaseren.

Figure 1. autel de Metz, inv. E 4303 (cliché musées de la Cour d'or, Metz).

Figure 2. autel de Périgueux : tête de bélier, *tibia* et cymbales (cliché Cl. Gauthier, musée du Périgord) (h. 1,50 m)

Figure 3. autel de Conjux. Cliché Ch. Choffet (h. 1,15 m).

Figure 4. autel de Die (ESP. 315), détail (cliché Chr. Vendries).

Figure 5. un des autels de Scipio Orfitus, Rome (détail : *syrix* et *tibiae*). Dessin de Valérie Péché.

Figure 6. autel de Périgueux : Attis et sa *syrix* (cliché Cl. Gauthier, musée du Périgord).

Figure 7. cymbale de Grozon avec inscription votive. D'après *Les agglomérations secondaires en Franche-Comté romaine*, 1986, fig. 41.

Figure 8. reconstitution de la cérémonie du taurobole. D'après Vermaseren, *Cybèle et Attis*, p. 104.

100. CIL XIII, 1751.

101. *Le cornyx et la lyre*, p. 55, n° 53 (Musée Rolin, Autun), prov. Laizy (Saône et Loire) : « DE(A) CLVTOIDA(E) LATVSSIO »

102. Curieusement R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, p. 67-68, parle de « cymbalistes ». Même erreur chez P.-A. Février dans *Histoire de la France urbaine*, I, Paris, 1980, p. 420 : « [...] au son des flûtes et des cymbales ». Mais le texte de Grégoire de Tours, *De gloria confessorum*, LXXVII, n'en fait pas état ; cf. Migne P.-L., 71, 958 : *cantantes atque saltantes*. La note de commentaire dans la patrologie de Migne indique certes que sur certains manuscrits on préfère lire *psaltantes* ou *psallentes* ce qui nous oriente vers le jeu des instruments à cordes, pratique instrumentale peu cohérente toutefois avec les habitudes musicales du culte de Cybèle.

Les autels tauroboliques de Gaule avec instruments de musique

Lieu de découverte	Lieu de conservation	État de conservation	Datation	Instruments de musique	Épigraphie : <i>tibicines</i>	Références bibliographiques
Narbonne	Musée/Inv. n° 55	assez bon	III ^e siècle	Paire de cymbales?		CCCA 271
Périgueux	Musée du Périgord Inv. A 3183	bon	début III ^e siècle	Face droite : <i>syrix</i> avec bonnet phrygien, taureau et buste d'Attis avec pin. Face gauche : Cymbales, <i>tibiae</i> et tête de bélier		CCCA 420 ESP 1267
Texon (H ^e -Vienne)	Église de Texon, Flavignac	Relief très érodé	II ^e siècle?	Face principale : tympanon?		CCCA 421 ESP 1582
Metz	Musée de Metz Inv. 8160	Relief très érodé	199	Face droite : <i>Tibiae</i> et <i>syrix</i>		CCCA 446 ESP 4303
Die	Musée municipal	Bon	II ^e siècle?	Face principale : Tympanon, <i>tibiae</i> , cymbales		CCCA 359 ESP 313
Die	Musée municipal	Bon	II ^e siècle?	<i>idem</i>		CCCA 360 ESP 315
Die	Musée municipal Inv. 67-1-2	Bon	2 ^e moitié du II ^e siècle	<i>idem</i>		CCCA 364 ESP 317
Die	Mur du tribunal de Die	Moyen	II ^e siècle?	<i>idem</i>		CCCA 362 ESP 320
Chateauneuf-d'Isère	Musée de Valence AR 698	Médiocre	II ^e siècle	Tympanon sur la face gauche avec ciste et patère		CCCA 368 CIL XII, 1744
Territoire de Vienne	Chapelle de Conjux	Très bon	II ^e siècle	Face principale : tympanon et cymbales		CCCA 381 ESP 8783
Valence	Musée de Valence	Inscription mutilée à partir de la 7 ^e ligne	207		Face principale : C(aius) Fl(avius) Restitutus	CCCA 367 CIL XII, 1745
Tain	Tain-l'Hermitage place du Taurobole	Inscription illisible aujourd'hui	184		Face principale : Albius Verinus	CCCA 369 CIL XII, 1782
Lyon	Musée CGR Lyon, AD.1.6	Bon	190		Face principale : Fl(avius) Restitutus	CCCA 385 CIL XIII, 1753
Lyon	Musée CGR Lyon AD.1.7	Bon	194		Face principale : Fl(avius) Restitutus	CCCA 392 CIL XIII, 1752
Lyon	Musée CGR Lyon AD.1.8.	Bon	197		Face principale : Fl(avius) Restitutus	CCCA 395 CIL XIII, 1754

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*

CCCA = Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque*, vol. V

ESP = E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*

Musée CGR = *Musée de la Civilisation gallo-romaine*

NB : les noms des *tibicines* ont été ici remis au nominatif.

Résumé

La série des autels tauroboliques des Gaules est la plus importante de tout l'empire romain. Nombreux sont les autels qui privilégient sur leur décor la thématique musicale (c'est le cas à Die, Conjux, Périgueux ou Metz). Sur les reliefs apparaît, parmi les autres accessoires du culte, la panoplie des instruments de musique caractéristiques du phrygianisme : la *tibia* phrygienne reconnaissable au pavillon en forme de corne de son tuyau gauche, les cymbales de bronze et le tambour sur cadre (tympanon). Certaines dédicaces à Lyon et à Valence permettent également de retrouver à plusieurs reprises le nom du *tibicen* officiant lors des cérémonies ce qui est exceptionnel dans l'épigraphie métrouaque.

Une cymbale en bronze retrouvée à Grozon (Jura) portant une inscription métrouaque atteste que ces instruments pouvaient aussi être déposés dans les sanctuaires à titre votif.

Cette documentation nous donne l'occasion de nous interroger sur la place et la signification de la musique lors de la cérémonie – mal connue et controversée – du taurobole et, au-delà, sur l'interprétation métaphorique, allégorique et cosmique que certains auteurs ont bien voulu faire, c'est-à-dire l'invocation de certains instruments de musique lors des formules d'initiation ou encore le rapport formel entre les instruments de musique et les astres. C'est aussi le prétexte pour remettre en question la vision trop réductrice d'une musique que les Modernes imaginent forcément extatique alors que rien ne prouve que le taurobole se soit déroulé, musicalement s'entend, de la même façon que les cérémonies du mois de mars, bien connues pour leur caractère débridé et bruyant.

Abstract

The series of taurobolic autels from Gauls is the most important of the roman Empire. For many of them, musical themes are privileged on the decoration : musical instruments typical of phrygian cult can be seen : phrygian aulos, cymbalae and tympanum. Some inscriptions in Lyon and Valence show the tibicen name used during ceremonies, wich is exceptionnal in the metroac epigraphy.

A cymbal from Grozon (Jura) with an metroac inscription make proof that musical instruments are sometimes votive.

All this material allow us to ask questions about place and signification of music during the taurobolic ritual and about metaphorical, allegorical and cosmic interpretation.

We can also question the traditionnal vision of an ecstatic music in metroac ceremonial.

La musique dionysiaque sur la grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi

Gilles SAURON

Université de Bourgogne

La place des instruments de musique dans l'iconographie dionysiaque est, on le sait, considérable. Elle a fait l'objet, au cours du colloque de Comacchio consacré à *Dionysos, mythe et mystère*¹, d'une étude de Donatella Restani consacrée surtout à l'apparition de l'*aulos* et de la cithare dans l'imagerie classique, et concluant notamment que Dionysos emploie de préférence les instruments à corde, lyre, cithare ou harpe, abandonnant aux ménades l'emploi des instruments à percussion, *tympanon*, crotales ou cymbales. Je voudrais ici m'interroger sur la présence des instruments de musique sur un document plus tardif, la grande fresque de la villa des Mystères, qui nous renseigne, me semble-t-il, sur l'appréhension des croyances dionysiaques par une grande dame de l'aristocratie romaine ou de l'élite samnite résidant à Pompéi à la fin de la République romaine. Ce document a déclenché, on le sait, depuis sa découverte en 1909, la plus durable et apparemment la plus inextricable des querelles entre spécialistes de l'Antiquité classique. J'ai donné récemment dans un volume paru chez Picard en 1998, outre un résumé des principales exégèses de la mégalographie proposées depuis un siècle, les raisons qui rendent à mes yeux décisifs les arguments développés par Pierre Boyancé en faveur de l'identification de Sémélé comme parèdre de Dionysos ainsi que l'interprétation de l'ensemble de la fresque qui me paraît s'en déduire². Selon cette lecture, deux séries de scènes convergent vers le groupe divin à partir de l'image de la

1. Restani D., « Dionysos tra ἀὐλὸς ε κιθάρα : un percorso di iconografia musicale », *Dionysos, mito e mistero*, actes du colloque de Comacchio (3-5 novembre 1989) éd. par Fede Berti, Comacchio, 1991, p. 379-395.

2. Sauron G., *La Grande fresque de la villa des mystères. Mémoires d'une dévote de Dionysos*, Paris, 1998.



UNIVERSITA' DEGLI STUDI
DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI STORIE E
METODI PER LA CONSERVAZIONE
DEI BENI CULTURALI
Inventario N. -1880

Collection « Histoire »
dirigée par Hervé Martin et Jacqueline Sainclivier

Voir liste des titres parus en fin de volume

Textes réunis par
Pierre BRULÉ et Christophe VENDRIES

CHANTER LES DIEUX
Musique et religion
dans l'Antiquité grecque et romaine

Actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999
(Rennes et Lorient)

Presses Universitaires de Rennes

2001