

Université de Montréal, Montréal.  
École pratique des hautes études, Paris.

Ambiances sonores et musique dans les cultes de Déméter, de Dionysos et de la Mère  
dans l'Athènes archaïque et classique, ca 550-300 av. n. è.

par Sandra Fleury.

Département d'histoire, Faculté des arts et des sciences.  
École doctorale 472 (Religions et systèmes de pensée).

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (PhD) en Histoire/Anthropologie religieuse.

Décembre 2022.

©Sandra Fleury, 2022.





*Cette thèse intitulée*

Ambiances sonores et musique dans les cultes de Déméter, de Dionysos et de la Mère  
dans l'Athènes archaïque et classique, ca 550-300 av. n. è.

*Présentée par*  
Sandra Fleury

*A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes*

Elsa Bouchard  
Présidente

Pierre Bonnechere  
Directeur de recherche

Renée Koch Piettre  
Co-directrice de recherche

Nicole Belayche  
Membre du jury

Vincianne Pirenne-Delforge  
Membre du jury

Renaud Gagné  
Examineur externe

Anne-Gabrièle Wersinger  
Examinatrice externe

## Résumé en français

*Ambiances sonores et musique dans les cultes de Déméter, de Dionysos et de la Mère dans l'Athènes archaïque et classique, ca 550-300 av. n. è.*

Cette thèse propose d'observer les ambiances sonores (i.e. sons, cris, paroles, bruits, moments de silence, etc.) et les musiques qui interviennent dans les cultes de la Mère des dieux, de Dionysos et de Déméter dans l'Athènes archaïque et classique, et d'en cerner les fonctions et significations. La composante sonore des cultes grecs, peu prise en considération dans les reconstructions historiques de la religion grecque ancienne, du moins jusqu'à récemment, joue un rôle pourtant fondamental tant dans la pratique rituelle que dans le récit. Ces deux formes d'expression de la religion – pratique rituelle et récit – sont d'ailleurs indissociables dans les témoignages anciens, de la même façon que les éléments imaginaires truffent les représentations inspirées de l'expérience rituelle. En examinant différents types de sources, parmi lesquelles les œuvres littéraires et les images sur vase demeurent les plus nombreuses et les plus instructives, et en abordant les différents aspects culturels (pratique et récit / éléments imaginaires et réels) comme un ensemble cohérent, la phonosphère propre à chaque divinité se révèle de façon parfois frappante. Une telle démarche globalisante permet de mieux saisir l'expérience religieuse des Grecs, tout en favorisant une meilleure appréhension de certains phénomènes encore aujourd'hui sujets à controverses, par exemple le « ménadisme » et l'extatisme rituel. Car il ressort des témoignages que la musique, les sons et le silence, par leur pouvoir de communication notamment, remplissent des fonctions précises dans la pratique et le récit. Alors que certains sons et musiques visent à plaire à la divinité et, ainsi, à gagner sa faveur, par exemple, d'autres, investis de l'empreinte sonore de la divinité, exercent une emprise sur les mortels, emprise expérimentée dans le cadre de la pratique rituelle comme un moment de contact avec le divin. De cette emprise exercée par le moyen de la musique et des sons, peut résulter, dans certains cas, une guérison, une régulation des instabilités internes. Par ailleurs, la

terminologie sonore dans la littérature se montre pratiquement toujours porteuse de sens, et permet de reconnaître l'univers évoqué et la ou les figure(s) divine(s) concernée(s). Répertorier les termes sonores propres à l'un ou l'autre culte facilite le repérage des associations établies entre certaines divinités, permettant ainsi des interprétations plus justes de certains passages de la littérature. D'un autre côté, la recherche sur les instruments de musique révèle des goûts et des tendances, possiblement attribuables dans certains cas à des changements significatifs survenus dans la sphère religieuse et politique de l'Athènes de la fin du V<sup>e</sup> siècle. Par exemple, l'introduction progressive du tympanon dans l'univers dionysiaque à partir de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle suggère une appropriation du culte de la Mère de dieux et de son instrument de prédilection par le peuple athénien. Cette observation, basée sur des témoignages de l'époque, contribue à illustrer la distinction que faisaient les Athéniens entre une religion considérée comme ancestrale, et une autre aux multiples formes et pour ainsi dire « additionnelle ». À cet égard, observer les éléments sonores dans les cultes mène non seulement à une meilleure connaissance desdits cultes, mais également à une meilleure compréhension de la société athénienne et des événements importants qui l'ont marquée. L'étude des sons, de leur place et de leurs fonctions dans la pratique et les récits contribue à l'approfondissement des connaissances concernant la religion grecque et les procédés de communication qu'elle met en place entre la sphère des mortels et celle des dieux, tout en favorisant une meilleure définition du milieu social et culturel dans lequel elle a évolué.

**Mots clés :** Ambiance sonore, musique, son, silence, religion grecque, Mère des dieux, Dionysos, Déméter, extatisme, pratique rituelle, récit, instrument de musique, iconographie, littérature, tympanon, chant, cri, hymne, fonction rituelle, *mania*

## **Abstract**

### *Sound atmospheres and music in the cults of Demeter, Dionysus and the Mother in classical Athens, ca 550-300 BC*

This thesis will consider the sound atmosphere (including cries, speech, noises and moments of silence) and music in the cults of the Great Mother, Dionysus and Demeter in Archaic and Classical Greece and their roles and meanings. Until recently, the audible component of Greek cults has rarely been considered by historical reconstructions. However, it played a fundamental role both in ritual practice and tales. These two expressions of religion – ritual practice and tales – are inextricably linked in ancient storytelling, just as representations inspired by the rituals are rife with imaginary elements. Examining different types of sources – of which the literary works and painted vases are the most numerous and enlightening – and considering the various cultural ingredients (tales and ritual practice, the imaginary and the real) as a coherent whole can provide insight into the phonosphere unique to each god in striking ways. This comprehensive approach leads to a better understanding of the religious experience of the Greeks, including certain phenomena that remain controversial today, such as maenadism and ecstatic ritual. The sources reveal that through their communicative power, music, sounds and silence filled specific functions in the ritual practices and tales. While some sounds and music were intended to please the god and hence gain favour, others bearing the god's sonic signature held sway over mortals during rituals as a moment of personal contact with the divine. In certain cases, this aural sway could bring healing and a balancing of internal instability. Moreover, the sound vocabulary found in the literature almost invariably carries meaning that makes it possible to recognize the world and divine figures it describes. Cataloguing the sound vocabularies of individual cults/deities helps identify the relationships between certain gods. This in turn can clarify interpretations of certain passages in the literature. Similarly, research on musical instruments reveals tastes and trends, which could be attributed to the significant

changes in the religious and political spheres of Athens in the late 5th century BC. For example, the progressive introduction of the tympanum to the Dionysian world starting in the first half of the 5th century BC suggests that Athenians appropriated the cult of the Great Mother and the instrument most commonly associated with it. This observation, based on contemporary accounts, corroborates the distinction Athenians made between an ancestral religion and an “additional” multifaceted one. In that respect, investigating the sound atmosphere in these cults improves our understanding of not only the cults themselves, but also Athenian society as a whole and the milestone events that shaped it. Studying the sounds and their place and function in ritual practice and tales deepens our knowledge of Greek religion and the methods of communication it established between the realms of mortals and the gods. It also allows us to better characterize the social and cultural environments in which it developed.

**Keywords words:** Sound atmosphere, music, sound, silence, ancient Greek religion, Mother of the Gods, Dionysos, Demeter, extatic rituals, ritual practice, tale, terminology, music instrument, iconography, literature, tympanon, singing, shout, hymn, ritual function, *mania*



## Table des matières

|  |    |
|--|----|
| Résumé.....  | 2  |
| Abstract.....  | 4  |
| Liste des figures.....   | 11 |
| Liste des abréviations.....  | 17 |
| Dédicace.....  | 20 |
| Remerciements.....   | 21 |
| <br>   |    |
| <b><u>Introduction</u></b> .....   | 23 |
| Ambiance sonore : définition du concept.....                             | 23 |
| Présentation de la recherche.....  | 29 |
| Objectifs et perspectives de recherche.....                              | 29 |
| État de la question.....   | 32 |
| Le choix des divinités : des « dieux à mystères » ?.....                 | 37 |
| Sources et méthodologie.....   | 39 |
| <br>   |    |
| <b><u>Chapitre 1 – Éléments et aspects musicaux et sonores</u></b> ..... | 45 |
| La musique grecque ancienne : quelques notions.....                      | 45 |
| Les genres compositionnels.....  | 47 |
| Les <i>harmoniai</i> .....   | 55 |
| Les formules rythmiques.....   | 58 |
| L'éthos.....   | 63 |
| Les agents sonores.....  | 69 |
| Les instruments de musique.....  | 70 |
| Les cordes.....  | 72 |
| La <i>phorminx</i> .....   | 76 |
| La <i>kithara</i> .....  | 79 |
| La <i>chelys</i> .....   | 81 |
| Le <i>barbiton</i> .....   | 83 |

|  |            |
|--|------------|
| La lyre de Thamyras.....                   | 86         |
| Les vents.....                             | 88         |
| L'aulos.....                               | 88         |
| La <i>salpinx</i> .....                    | 92         |
| Le rhombe.....                             | 93         |
| Les percussions.....                       | 95         |
| Les crotales.....                          | 96         |
| Le tympanon.....                           | 100        |
| Les cymbales.....                          | 102        |
| L' <i>êcheion</i> .....                    | 104        |
| Tableaux des percussions.....              | 105        |
| La voix.....                               | 113        |
| Le silence.....                            | 115        |
| La terminologie sonore.....                | 119        |
| βρέμω.....                                 | 124        |
| βαρύς et λιγύς.....                        | 127        |
| βόμβος.....                                | 130        |
| κέλαδος.....                               | 132        |
| ιάχω.....                                  | 135        |
| μυκάομαι.....                              | 139        |
| όλολυγή.....                               | 142        |
| άλαλαγή.....                               | 144        |
| Autres termes sonores.....                 | 145        |
| Une musique « orgiastique » ?.....         | 147        |
| <b>Chapitre 2 – La Mère des dieux.....</b> | <b>159</b> |
| Une déesse étrangère.....                  | 162        |
| Une pluralité de formes cultuelles.....    | 168        |
| Introduction au panthéon athénien.....     | 171        |

|  |     |
|--|-----|
| Ambiances sonores et musique dans le culte métrouaque.....       | 174 |
| Hurlements, grondements ou les échos d'une nature sauvage.....   | 174 |
| Une phonosphère « étrangère ».....                               | 184 |
| L'expérience de la musique métrouaque ou l'extatisme rituel..... | 189 |
| Les effets curatifs d'une musique extatique.....                 | 194 |
| Conclusion.....  | 207 |
| <br>   |     |
| <b>Chapitre 3 – Dionysos</b> .....                               | 211 |
| Les fêtes civiques .....   | 212 |
| Ambiances sonores et musique dans le dionysisme.....             | 219 |
| La performance chorale.....                                      | 221 |
| Le symposion et le cômpos.....                                   | 227 |
| La poésie symposiastique.....                                    | 230 |
| La musique sur les images.....                                   | 234 |
| Le <i>barbiton</i> dans la poésie lyrique.....                   | 240 |
| L'ivresse.....   | 244 |
| L'ordre du banquet et le désordre du cômpos.....                 | 249 |
| La modération comme gage de beauté musicale.....                 | 252 |
| Les genres littéraires : une diversité d'esthétiques.....        | 257 |
| Les <i>Choai</i> vus sous différents angles.....                 | 259 |
| Le ménadisme.....  | 264 |
| Les <i>Bacchantes</i> d'Euripide.....                            | 268 |
| L'épiphanie sonore de Dionysos-Bromios.....                      | 271 |
| Les sons assujettissants.....                                    | 279 |
| Possession et ensauvagement.....                                 | 284 |
| Bruits et cris ou la menace sonore.....                          | 290 |
| Un univers sonore « étranger ».....                              | 292 |
| L'extatisme rituel ou la <i>mania</i> téléstique.....            | 295 |
| Les effets bienfaisants du dionysisme extatique.....             | 303 |

|   |     |
|---|-----|
| Conclusion.....   | 307 |
| <b>Chapitre 4 – Déméter</b> .....                                       | 311 |
| Les fêtes civiques.....   | 313 |
| L’hymne homérique à Déméter.....  | 319 |
| L’hymne et la fête des Grands Mystères.....                             | 319 |
| Le silence.....   | 322 |
| Les <i>arrhêta/aporrhêta</i> .....                                      | 325 |
| Le nom infernal de Corê.....  | 331 |
| La procession d’lakchos .....   | 332 |
| lakchos ou le cri rituel.....   | 332 |
| lakchos : un personnage liminaire.....                                  | 338 |
| La musique dionysiaque dans le culte de Déméter.....                    | 341 |
| Les <i>aischrologiai</i> et lambê.....                                  | 349 |
| Les Eumolpides : un héritage musical ancestral.....                     | 356 |
| Eumolpe : le beau chant des hiérophantes.....                           | 356 |
| L’oiseau ou le symbole de la beauté vocale.....                         | 359 |
| Le cygne comme symbole apollinien.....                                  | 362 |
| Une eschatologie musicale.....  | 363 |
| La lyre <i>chelys</i> ou le motif de la pérennité musicale.....         | 368 |
| La pérennité musicale comme symbole de la transmission des savoirs..... | 370 |
| La clé d’or des Eumolpides : un <i>logos</i> sôtériologique.....        | 375 |
| Le cas de l’ <i>êcheion</i> .....                                       | 379 |
| L’instrument qui résonne dans l’Hadès.....                              | 379 |
| L’ <i>êcheion</i> ou le son de la foudre.....                           | 384 |
| Conclusion.....   | 388 |
| <b>Conclusion</b> .....   | 391 |

|   |     |
|---|-----|
| Bibliographie.....                                | 397 |
| Annexe I – Le tympanon .....                      | 449 |
| Annexe II – Autres instruments de percussion..... | 457 |

### Liste des figures

1. Berlin, Antikensammlung 3172; *ARV*<sup>2</sup> 1103.1, 1683; *Para* 451; *BAPD* 216168. Cratère à colonnettes attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre d'Orphée.
2. Athènes, National Archaeological Museum 3908. Statuette de marbre cycladique représentant un harpiste, image empruntée à Maas et Snyder (1989).
3. Munich, Antikensammlungen 1416; *ABV* 367.90, 391; *Para* 162; *BAPD* 302085. Amphore attique à figures noires datée de la dernière moitié du VI<sup>e</sup> siècle.
4. Boston, Museum of Fine Arts 26.61, John Michael Rodocanachi Fund; *ARV*<sup>2</sup> 383.199; *Para* 366; *BAPD* 204098. Amphore attique à figures rouges, datée de la première moitié du V<sup>e</sup> et attribuée au peintre de Brygos.
5. Londres, British Museum E129; *ARV*<sup>2</sup> 1414.89; *Para* 490; *BAPD* 218007. Coupe attique à figures rouges, datée d'entre 400 et 300, attribuée au peintre de Méléagre.
6. Schwerin, Staatliches Museum 708; *ARV*<sup>2</sup> 863; *Para* 425; *BAPD* 211358. Skyphos attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de Pistoxenos.
7. Paris, Cabinet des médailles 576; *ARV* 247.15; *ARV*<sup>2</sup> 371.14, 1649; *Para* 365, 367; *BAPD* 203913. Médaillon d'une coupe attique à figures rouges, datée de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, attribuée au peintre de Brygos.

8. New York, Metropolitan Museum 25.78.66; *ARV*<sup>2</sup> 1172.8, 1685; *Para* 459; *BAPD* 215506. Cratère en cloche attique à figures rouges, daté entre 450 et 400, attribué à Polion.
9. Londres, British Museum 1843.1103.34; *ARV*<sup>2</sup> 183.15, 1632; *BAPD* 201668. Amphore attique à figures rouges, datée entre 490 et 480, attribuée au peintre de Kléophrades.
10. Éleusis, Archaeological Museum 465 ou 907; *BAPD* 7965. Épinétron attique à figures noires, daté entre 525 et 475, attribué au peintre de Sappho.
11. Paris, Cabinet des médailles 252; *ABV* 344.1; *Para* 158; *Add*<sup>2</sup> 94; *BAPD* 301918. Stamnos attique à figures noires daté de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle, du peintre de Beaune ou du groupe Perizoma.
12. Réplique de crotales anciens, Nikolaos Brass. ©
13. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674; *ARV*<sup>2</sup> 1151.2; *Para* 457; *BAPD* 215254. Stamos attique à figures rouges découvert à Nocera, daté entre 450 et 400, attribué au peintre de Dinos.
14. Ferrare, Museo Nazionale di Spina 2897; *ARV*<sup>2</sup> 1052.25, 1680; *Para* 444, 442; *BAPD* 213655. Cratère à volutes attique à figures rouges, daté entre 475 et 425 et attribué au groupe de Polygnote.
15. Athènes, Musée de l'Acropole inv. 655; F. Naumann, 1983 no. 111, pl. 19.3.
16. Paris, Louvre MA 2602 = MNB 1030.

17. Baltimore (MD), Walters Art Gallery 48.67; *ARV*<sup>2</sup> 1098.29; *BAPD* 216093. Cratère à colonnettes à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de Naples.
18. Richmond (VA), Museum of Fine Arts 79.100; *BAPD* 7537. Rhyton à tête de bélier attique à figures rouges, daté entre 500 et 450, attribué au peintre de Triptolème.
19. Londres, market, Sotheby's; *BAPD* 31736. Cratère à cloche attique à figures rouges, daté entre 425 et 375, attribué au peintre de Cadmos.
20. Uppsala, Gustavianum 2372; *ARV*<sup>2</sup> 1436.1; *BAPD* 218060. Cratère en cloche attique à figures rouges, daté entre 400 et 300, attribué au peintre d'Uppsala.
21. Paris, Musée du Louvre G30; *ARV*<sup>2</sup> 15.9; *BAPD* 200071. Amphore attique à figures rouges, datée entre 550 et 500, attribuée à Euphronios.
22. Bologne, Museo Civico Archeologico 308; *ARV*<sup>2</sup> 1029.28; *BAPD* 213410. Cratère en cloche attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de Polygnotos.
23. Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität 454; *ARV*<sup>2</sup> 339.49; *BAPD* 203407. Coupe attique à figures rouges, datée entre 500 et 450, attribuée au peintre d'Antiphon.
24. New York (NY), Metropolitan Museum 41.162.2; *BAPD* 706. Amphore attique à figures noires, datée entre 525 et 475.
25. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 70.395; *BAPD* 4704. Coupe attique à figures rouges, datée entre 500 et 450, peut-être du peintre de Douris.



26. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano G71; *ARV*<sup>2</sup> 28.14; *BAPD* 200137. Hydrie attique à figures rouges, datée entre 550 et 475.
27. Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS1906.301; *ARV*<sup>2</sup> 285.6, 1642; *BAPD* 202581. Pélikè attique à figures rouges, datée entre 500 et 450, attribuée au peintre de Géras.
28. Munich, Antikensammlungen J332; *ARV*<sup>2</sup> 371.15, 1649; *Para* 365; *BAPD* 203914. Coupe à figures rouges, datée entre 500 et 450, attribuée au peintre de Brygos.
29. Berlin, Antikensammlung F2532; *ARV*<sup>2</sup> 1253.57; *Para* 469; *BAPD* 216995. Coupe attique à figures rouges, datée entre 450 et 400, attribuée au peintre d'Érétrie.
30. Amsterdam, Allard Pierson Museum 372; *ARV*<sup>2</sup> 592.33; *BAPD* 206855. Cratère en cloche attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre d'Almatura.
31. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 983; *ARV*<sup>2</sup> 621.33; *Para* 398; *BAPD* 207189. Stamnos attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de la Villa Giulia.
32. Détroit (MI), Institute of Arts 63.12; *ARV*<sup>2</sup> 621.42; *Para* 398; *BAPD* 207196. Stamnos à figures rouges de Capoue, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de la Villa Giulia.
33. Vienne, Kunsthistorisches Museum 137; *ARV* 104.1; *BAPD* 287. Coupe attique à figures rouges, datée entre 525 et 475, à la manière du peintre de Nikosthène.

34. Berlin, Antikensammlung F2290; *ARV*<sup>2</sup> 462.48, 481, 1654; *Para* 377; *BAPD* 204730. Coupe attique à figures rouges découverte à Vulci, datée entre 500 et 450, du peintre Hiéron.
35. Londres, British Museum E75; *ARV*<sup>2</sup> 406.2; *Para* 371; *BAPD* 204401. Coupe à figures rouges, datée entre 500 et 450, attribuée au peintre de Briséis.
36. Athènes, National Museum 11036; *BAPD* 231. Plaque attique à figures rouges, aussi appelée « Tablette de Ninnion », datée entre 400 et 300.
37. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 689; *BAPD* 10935. Hydrie attique à figures rouges, datée entre 400 et 300.
38. Stanford (CA), Stanford University 70.12; *BAPD* 8110. Cratère à volutes attique à figures rouges, daté entre 450 et 400.
39. Athènes, Agora Museum P16595; *BADP* 20208. Chous attique à figures rouges, daté entre 400 et 300.
40. New York, Metropolitan Museum 37.11.23; *ARV*<sup>2</sup> 1313.7; *Para* 477; *BAPD* 220499. Pélikê attique à figures rouges, datée entre 450 et 400, attribuée au peintre de Meidias.
41. Londres, British Museum E140; *ARV*<sup>2</sup> 459.3, 481, 1654; *Para* 377 *BAPD* 204683. Skyphos attique à figures rouges, daté entre 500 et 450, attribué à Makron (peintre) et Hiéron (pottier).
42. Budapest, Hungarian Museum of Fine Arts 50.732; *BAPD* 4. Amphore à figures noires, datée entre 550 et 500.

43. Dunedin (N.Z.), Otago Museum E48.266; *ARV*<sup>2</sup> 1174.1; *BAPD* 215555. Hydrie attique à figures rouges, datée entre 450 et 400, attribuée au peintre de la tête d'Orphée.
44. New York, Metropolitan Museum 28.57.23; *ARV*<sup>2</sup> 1012.1; *Para* 440; *BAPD* 214158. Cratère en cloche attique à figures rouges, daté entre 475 et 425, attribué au peintre de Perséphone.

### Liste des abréviations

|                  |  |
|------------------|--|
| ABV              | BEAZLEY J.D. (1956), <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> , Oxford.   |
| ARV <sup>2</sup> | BEAZLEY J.D. (1963), <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2 <sup>e</sup> éd., Oxford.   |
| Bailly           | BAILLY A. (1950), <i>Dictionnaire grec-français</i> , éd. revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris.                                       |
| BAPD             | <i>Beazley Archive Pottery Database Online</i> , Oxford.   |
| Beekes           | BEEKES R. (2016), <i>Etymological Dictionary of Greek</i> , 2 vols., Leiden/Boston.  |
| Chantraine       | CHANTRAINE P. (1968), <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots</i> , Paris.                                     |
| CGRN             | Collection of Greek Ritual Norms : <a href="http://cgrn.ulg.ac.be">http://cgrn.ulg.ac.be</a>   |
| DK               | DIELS H. et KRANZ W. (1960), <i>Die Fragmente der Vorsokratiker, griechische und Deutsch</i> , 9 <sup>e</sup> éd., Berlin.                   |
| FGrH             | <i>Fragmente der griechischen Historiker</i> , Leyde.  |
| Furley-Bremer    | FURLEY W.D. and BREMER J.M. (2001), <i>Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic and the Hellenistic Period</i> , 2 vols., Tübingen. |
| Gaffiot          | GAFFIOT F. (2000), <i>Dictionnaire illustré Latin-Français</i> , revu par P. Flober, Paris.  |

- IEG WEST M.L. (éd.) (1998), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 2 vols., 2e éd. Oxford.
- IG *Inscriptiones Graecae*, Berlin.
- LP LOBEL E. et PAGE D.L. (1963), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford.
- LSJ *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*.
- LSS SOKOLOWSKI F. (1962), *Les lois sacrées des cités grecques*, suppl., Paris.
- Maas-Snyder MAAS M. et McINTOSH SNYDER J. (1989), *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven/Londres.
- OF BERNABÉ A. (2004-2007), *Poetae Epici Graeci : Testimonia et Fragmenta, Pars II, Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*, 2 fasc., Leipzig/Munich.
- Para BEAZLEY J.D. (1971), *Paralipomena. Additions to Attic black-figure vase painters and to Attic red-figure vase-painters*, Oxford.
- PMG PAGE D.L. (éd.) (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford.
- SEG *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Amsterdam.
- Syll DITTENBERGER W. (c1915-1924), *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 3<sup>e</sup> éd. par Fr. Hiller von Gärtringen, Leipzig.

- ThesCRA            *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, Los Angeles.
- TLG                *Thesaurus linguae graecae*, Irvine.
- TrGF              KANNICHT R., SNELL B. et RADT S. (éd.) (1971-2004), *Tragicorum  
Graecorum Fragmenta*, Göttingen.

## Dédicace

Je dédie mon travail à :

Mes parents,

Pour leur amour, leur soutien, leur confiance, et pour m'avoir toujours encouragée à cultiver mes passions et à poursuivre mes rêves. Sans eux, rien n'aurait été possible.

À maman : *Nihil dulcius quam matris amor est.*

À papa : *Quod nos non delet, nos fortiores facit.*

Mes sœurs,

Mes plus grandes amies et confidentes, douces étincelles dans les beaux moments, solides piliers dans les épreuves. Je partage avec elles les plus belles et saines relations, et je les en remercie du fond du cœur.

À Chantal : *Potentiam quam manifestas habere possim !*

À Maryse : *Serenitatis bonitatisque exemplar, lux tua tenebras superat.*

Olivier,

Sans lequel, l'aboutissement de ce travail aurait été impensable. Papa merveilleux, conjoint attentionné, il s'est oublié pendant des mois afin de me permettre de réaliser ce projet. Je lui en suis profondément reconnaissante.

*Amor dulcissimus est, ut corda, sicut nostra, se inveniunt.*

Mes fils, Aurèle et Edmond

Mes petits rayons de soleil, qui, sans même le savoir, me donnent la force d'affronter les défis. Vous êtes la source de ma détermination et de ma sérénité. Vos petits rires résonnent dans chacun des mots de cette thèse.

*Aurei filii, mea vitae lux et animae felicitas.*

## Remerciements

Je tiens à remercier mes directeurs, Pierre Bonnechere et Renée Koch Piettre, qui, en dépit des multiples écueils survenus au cours des neuf dernières années, ont toujours gardé confiance en mes capacités et en mon travail. Leurs judicieux conseils, leur soutien inébranlable et leur approche bienveillante ont grandement favorisé, voire permis l'aboutissement de cette thèse. J'éprouve envers eux une profonde gratitude.

J'aimerais également témoigner ma reconnaissance aux membres du comité de thèse, Vincianne Pirenne-Delforge et Nicole Belayche, qui ont énormément contribué à la progression de cette thèse, en sachant bien m'orienter dans mes réflexions et dans mes recherches. Leurs remarques et suggestions m'ont aidée à mieux cerner mon sujet, tout en m'amenant à une plus grande maturité au niveau de ma méthode de travail. Je les remercie sincèrement.

Ma gratitude va également à Benjamin Victor, qui m'a témoigné sa confiance en me confiant une charge de cours. Ce travail m'a non seulement aidée à subvenir à mes besoins pendant les dernières années consacrées à la thèse, mais il m'a aussi permis d'acquérir une expérience considérable en enseignement. Le défi était d'envergure, mais ce que j'en retire est incommensurable, autant du point de vue professionnel que personnel.

Je remercie, enfin, ma famille, mes amis et mes collègues, dont les mots encourageants ont laissé retentir leurs échos pendant les nombreuses heures de recherche et de rédaction





## Introduction

The visible is accessible to the senses, while the invisible can only be grasped by the reasoning of the mind.<sup>1</sup>

### Ambiance sonore : définition du concept

L'étude du fait sonore, longtemps négligée par les historiens et anthropologues, compte désormais parmi les préoccupations scientifiques d'un nombre considérable de spécialistes des sciences sociales, où elle intègre un champ d'investigation novateur et fertile, qui s'intéresse aux sens, aux objets sensoriels, à leur perception, et aux expressions culturelles afférentes<sup>2</sup>. Avec l'essor des travaux portant sur les musiques et les sons, on a pris l'habitude « de parler de 'paysage sonore' comme s'il s'agissait d'une évidence et d'un concept bien installé », alors que pourtant, « faute d'avoir été défini avec précision au départ, le terme 'paysage sonore' est aujourd'hui galvaudé au risque parfois de devenir fourre-tout »<sup>3</sup>. L'expression « paysage sonore » provient de *soundscape*, un néologisme formulé dans les années soixante par le compositeur et musicologue canadien Raymond Murray Schafer. Inquiet des effets néfastes sur les

---

<sup>1</sup> R.G. Edmonds, 2004, 179.

<sup>2</sup> L'étude des sens et de la perception sensorielle prend en effet de l'ampleur dans les sciences sociales. Il suffira de mentionner la création, à la Concordia University à Montréal, du Centre for Sensory Studies, dont David Howes, professeur au Department of Sociology and Anthropology, est codirecteur. L'apport de D. Howes dans la recherche sur les sens est considérable; outre plusieurs projets de recherche et publications, il est co-fondateur de la revue *The Senses and Society* (2006) et éditeur général d'une série d'ouvrages intitulée *Sensory Studies*, publiée par Routledge (2015-).

<sup>3</sup> C. Vendries, 2015, 210-211. Le collectif *Le paysage sonore de l'Antiquité* (2015) se penche sur cette expression, menant « une réflexion méthodologique sur l'usage écartelé du 'paysage sonore', dans les sciences sociales et plus particulièrement en histoire » (D. Howes, 2015, 1). C. Vendries (2015, 210-214) passe en revue d'autres expressions employées dans les études sur le son, et précise « qu'aucune de ces expressions ne s'est imposée et n'a permis à ce jour de remplacer le vocable de 'paysage sonore' » (p. 212; voir encore C. Vendries, 2020). Nous ne prétendons pas remédier à cette impasse ici.

humains d'une pollution sonore produite par une technologie désormais omniprésente dans le quotidien, surtout dans les centres urbanisés, R. M. Schafer revendiquait l'adoption de mesures législatives favorisant une hygiène ou une écologie acoustique, en forçant à réduire l'émission de sons qu'il considérait comme destructeurs<sup>4</sup>. Très large, sa propre définition de *soundscape* englobe à peu près n'importe quel type d'univers sonore, allant des bruits de la ville à la composition musicale, en passant par l'émission de radio<sup>5</sup>. Or, contrairement à l'ambiance sonore chaotique des grands boulevards achalandés, une composition musicale ou une émission de radio, pourtant différentes à de nombreux égards, consistent en des constructions sonores organisées, élaborées selon des intentions précises. Une composition musicale est issue d'un processus d'« artialisation »<sup>6</sup> des sons, et une émission radiophonique résulte d'un travail de coordination impliquant de nombreux acteurs (animateurs, invités, régisseurs, chercheurs) et qui aboutit à un enchaînement programmé d'éléments sonores. Leur résultat (i.e. « le paysage ») adhère donc à un système et s'offre à l'appréciation esthétique et/ou rationnelle. Ainsi, l'expression « paysage sonore », parce qu'elle ne profite pas d'une définition claire, ne peut rendre compte des particularités et traits caractéristiques des éléments sonores auxquels elle est appliquée. Elle s'avère par conséquent inopérante en contexte scientifique, où la précision est primordiale. À cela s'ajoute le fait qu'elle confond le visuel et le sonore, la stabilité et la mouvance, rendant ainsi ambiguë la nature même des objets qu'elle désigne et le mode de perceptibilité qu'ils suscitent<sup>7</sup>. Sans prétendre proposer ici une solution infaillible à ce problème terminologique, nous tâcherons, du moins, de définir les expressions que nous avons

---

<sup>4</sup> Parmi les ouvrages de R. Murray Schafer, le plus important est *The tuning of the world*, publié en 1977.

<sup>5</sup> « The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape. » (R. Murray Schafer, 1993, 7).

<sup>6</sup> C. Vendries, 2015, 213-214. L'auteur reprend cette idée d'A. Corbin (2001, *L'homme dans le paysage. Entretiens avec J. Lebrun*, Paris).

<sup>7</sup> La notion de « paysage sonore » se révèle « impure sur le plan conceptuel, car elle mêle deux réalités bien distinctes, le visuel et le sonore. » (S. Perrot, 2015, 176).

choisies pour évoquer les phénomènes sonores à l'étude, et de préciser les raisons qui nous ont amenée à les préférer à celle de « paysage sonore », mais aussi à d'autres semblables telles que « environnement sonore » et « espace sonore ».

Dans son acception générale, le terme « ambiance » a l'avantage de ne pas suggérer une dimension visuelle de l'objet sonore. Même si « la vue n'est jamais loin quand il est question du son »<sup>8</sup>, il nous semblait important, dans le cadre d'une étude portant essentiellement sur les sons, d'éviter la synesthésie qu'implique le terme « paysage ». Ensuite, parler d'« ambiance » paraît mieux convenir à la nature mouvante et évolutive du son, que la notion de « paysage » fixe dans un cadre statique et visuel qui, immanquablement, le dénature. Car non seulement le son est perçu à travers le temps, mais il évolue au niveau de sa hauteur, de sa fréquence, de son intensité et de son volume

---

<sup>8</sup> C. Vendries, 2015, 222. L'auteur cite un passage de Vitruve évoquant des « merles que le mouvement de l'eau fait chanter [...] », ceux-là dont « la fonction est de plaire à nos sens en charmant nos yeux et nos oreilles » (*De l'architecture*, 10.7.4). On trouve des métaphores synesthésiques aussi dans la littérature grecque. Par exemple, paniqué par l'arrivée de l'armée argienne dont il entend le fracas (κτύπος) des boucliers, le chœur des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle affirme avoir vu le bruit (κτύπον δέρκομαι : v. 100-103; pour d'autres exemples, voir S. Perceau, 2014, 76-77, *passim*; S.A. Gurd, 2016, 83-88). Tenues pour les plus édifiantes de toutes, les facultés sensorielles de la vue et de l'ouïe se trouvent au sommet de la hiérarchie des sens chez les Grecs. L'importance de la vue est clairement exprimée par Platon (*Phèdre*, 250d4), pendant que celle de l'ouïe se révèle notamment par le pouvoir qu'exercent les sons sur des mortels, voire sur la volonté divine, que des chants et prières peuvent influencer. Il s'impose aussi de considérer la prépondérance de l'oralité dans la société grecque, où la transmission des savoirs passe par le langage et la poésie. Notre but ici n'est pas de minimiser l'importance du visuel, mais de rendre à l'objet sonore, peu pris en considération dans les études classiques jusqu'à récemment, la place qui lui revient dans l'articulation de la pensée grecque, en observant ce que les sons, la musique et leurs fonctions dans la pratique et dans les récits peuvent nous apprendre de la religion et de la civilisation grecques. M. Kaimio, dont l'étude sur les sons et leurs caractéristiques dans la littérature grecque se présente comme une prémice aux *sound studies*, notait que « the auditory aspects in the works of the Greek authors has in general been overshadowed by the visual aspect » (1977, 9; voir également les commentaires de T. Power, 2018, 15-19).

<sup>8</sup> C. Vendries, 2015, 210.

précisément au gré de son déploiement, de façon à créer une courbe vivante et continue que le mot « ambiance » est davantage en mesure d'illustrer. Dérivé du verbe latin *ambire*, qui signifie « aller alentour »<sup>9</sup>, le terme « ambiance » suggère un mouvement, un déplacement, ce que les sons effectuent indéniablement dans l'air. Les philosophes grecs eux-mêmes, forts de leur grande perspicacité et de leur étonnante intuition, n'ont pas manqué de déceler la nature mouvante et physique de l'émission sonore, laquelle vibre, se déplace et évolue à travers le temps et les espaces, traversant murs et distances<sup>10</sup>.

À cet égard, les termes « environnement » et « espace » comportent, eux aussi, des sèmes connotatifs inadaptés à notre sujet. L'idée est que parler d'un « environnement » ou d'un « espace », c'est en quelque sorte faire allusion à un lieu physique peu ou prou défini. Il est vrai qu'un rituel se tient d'ordinaire dans un espace délimité, que cet espace soit clos ou non, qu'il s'agisse par exemple d'un temple ou du parcours d'une procession. Or, dans les perspectives infinies du récit, ce cadre spatial peut perdre tout son sens. Aussi peut-on entendre dans la comédie des *Grenouilles* d'Aristophane les « Ô lakche! » des mystes, non pas sur la route qui mène à Éleusis, mais dans les Enfers (v. 316-353). Qui plus est, l'idée d'un lieu circonscrit suppose de façon implicite une étanchéité de ce lieu, ce qui s'oppose à la nature même du son, qui s'échappe des endroits les plus hermétiques. Comment appréhender un « espace » ou un « environnement » sonore qui ne reste pas confiné dans le cadre spatial que sous-entendent ces vocables ? Un passage d'Hérodote (8, 65) illustre parfaitement le paradoxe

---

<sup>9</sup> A. Brachet (1911), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, J. Hetzel et C<sup>le</sup>, [9<sup>e</sup> éd.], s.v. *ambient*; Gaffiot, s.v. *ambio*.

<sup>10</sup> De fait, en physique, le son se résume à des ondes mécaniques qui se déplacent dans l'espace. Les questions relatives au son, à sa constitution, à sa propagation dans l'air et à sa réception par l'homme occupent une place importante dans les écrits des philosophes grecs. Chez Plutarque par exemple, dans une discussion portant sur les bruits de la nuit, jugés plus perçants que ceux du jour, Ammonios explique le phénomène par la raréfaction et la condensation des atomes (*Moralia*, 720c-722f). Les Épicuriens remarquaient qu'à la différence d'un objet visuel, un objet sonore, telle la voix, peut être perçu à travers les murs (Lucrèce, *De rerum natura*, 4.610-614).

que soulèvent ces termes : se trouvant dans la plaine de Thria, donc à plusieurs kilomètres d'Éleusis, Dikaios d'Athènes et Démarate de Lacédémone croient entendre au loin les cris et les chants de la procession d'Iakchos. Ainsi, sans intégrer l'espace du rituel, il est tout de même possible aux deux hommes d'en percevoir l'ambiance sonore. Bien que l'objet de leur perception ne relève pas de la réalité mais de ce qui est interprété comme une manifestation divine laissant présager la victoire des Athéniens sur Xerxès, la procession n'ayant pu se tenir réellement cette année-là, il paraît évident que l'ambiance sonore de ce gigantesque et bruyant cortège pouvait être perçue de loin, voire à des kilomètres<sup>11</sup>. Et nous ajouterons que de la même façon que le vocable « paysage », les termes « espace » et « environnement » gomment la nature évolutive et temporelle du son. C'est pourquoi, enfin, nous avons pensé préférable de les laisser de côté.

Nous entendons donc par « ambiance sonore » l'ensemble des sons qui interviennent dans un contexte précis et qui sont propres à celui-ci. Par exemple, l'ambiance sonore d'un rituel grec se définit par la musique et toutes les composantes paramusicales – clameurs, cris d'animaux, hurlements, paroles, bruits, sons, grondements, sifflements, moments de silence – qui le constituent, et dont les interventions sont régies selon des normes fixées par la tradition. Par « musique », nous comprenons toute suite organisée de sons issue d'un processus créatif – que ce processus requière une longue réflexion ou qu'il se réalise dans l'instant, par exemple lors d'une improvisation musicale – et dont l'apprentissage et l'exécution nécessitent des connaissances et compétences musicales<sup>12</sup>. Notons que si le titre de la thèse établit une distinction entre musique et ambiance sonore, alors que nous considérons que celle-là

---

<sup>11</sup> Voir aussi le commentaire de T. Power, 2018, 19. Ménélas se souvient du moment où les soldats grecs, cachés dans la cavité du cheval de bois, pouvaient entendre à l'extérieur Hélène, laquelle, soupçonnant leur stratagème, imitait la voix (φωνή) de leurs épouses dans le but de les faire réagir (*Odyssée*, 4.277-289). Ainsi, « Helen (outside the wooden horse) and the Achaeans (inside it) are in two different spaces, separated by a barrier that blocks sight but allows the transmission of sound » (S.A. Gurd, 2016, 59).

<sup>12</sup> Cette définition de la musique ne saurait évidemment être universelle, mais elle permet de distinguer une production « artialisée » d'un ensemble de sons bruts.

est partie intégrante de celle-ci, c'est parce que de son côté, une ambiance sonore peut être totalement dépourvue de musique à proprement parler. Enfin, la « phonosphère »<sup>13</sup> englobe les multiples musiques et éléments sonores caractéristiques d'une divinité et de son culte, tels qu'ils se manifestent dans les différents contextes et types de sources. En ce sens, l'expression équivaut à parler de l'« univers sonore », ou de la « dimension sonore » d'un culte. Car selon la définition que nous en avons proposée, une ambiance sonore se veut contextuelle plutôt que cultuelle, dans la mesure où elle accompagne et caractérise une occasion (e.g. le symposion), un acte religieux (e.g. la grande procession vers Éleusis), une œuvre (e.g. les *Bacchantes* d'Euripide), voire un simple fragment littéraire (e.g. fr. 57 des *Édoniens* d'Eschyle). Elle ne saurait, à elle seule, définir la phonosphère d'une divinité, dont elle se fait tout au plus l'une des diverses composantes. C'est, en somme, en observant les différentes ambiances sonores qui interviennent auprès d'une divinité que nous espérons pouvoir cerner la phonosphère de celle-ci. L'avantage que nous trouvons à ce système terminologique est qu'il permet une transposition plus méthodique et précise d'une matière composite et complexe, en distinguant d'entrée de jeu un fait sonore, ou son évocation, sa représentation, spécifiquement lié(e) à un contexte – littéraire, rituel ou autre – et un ensemble d'éléments sonores distincts mais qui interagissent au sein d'une même sphère cultuelle et qui, par conséquent, forment un tout cohérent, caractéristique de cette sphère<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cette expression est employée par M. Bettini, qui observe une *fonosfera antica* constituée de multiples voix – chants d'oiseaux, voix d'humains, bêlements et grognements d'animaux (2008, 3-8).

<sup>14</sup> Nous pensons en effet que la recherche gagnerait à adopter une terminologie variée, pour désigner différentes réalités sonores. De là, entre autres, l'impossibilité d'une définition claire de l'expression « paysage sonore », utilisée à outrance dans maints ouvrages, portant sur des faits hétéroclites. « Il ne semble pas de bon procédé que d'annexer toutes les manifestations sonores dans le champ de recherche du *soundscape* sous prétexte que la notion est extensible car cela a pour conséquence d'en diluer la signification. » (C. Vendries, 2015, 212-213).

## Présentation de la recherche

### Objectifs et perspectives de recherche

L'objectif de la présente étude est de fournir des descriptions des phonosphères métrique, dionysiaque et démetrienne dans l'Athènes archaïque et classique, par l'observation des sons et des musiques – autrement dit, des ambiances sonores – qui sont documentés dans les pratiques et par les témoignages, textuels et figurés, relatifs à ces cultes, puis d'en cerner les fonctions et les valeurs symboliques. L'objet de notre étude est par conséquent vaste et complexe, englobant des éléments sonores de toutes sortes qui interagissent dans le concret et dans l'imaginaire. Car « le vécu sonore implique toujours une forte part d'imaginaire »<sup>15</sup>, à plus forte raison lorsque ce vécu sonore concerne les dieux et qu'il est transposé en mots et en images. Dans cette optique, la tâche consiste, entre autres, à définir les contours d'une construction culturelle et sociale du sonore – et aussi, dans une certaine mesure, personnelle, si l'on considère que les poètes, par exemple, appliquent dans leurs œuvres une terminologie sonore qu'ils ont choisie et à laquelle ils confèrent parfois un sens particulier<sup>16</sup> –, puisque nous nous en remettons dans notre observation à des représentations le plus souvent « esthétisées » du sonore, de sa perception et de son expérience, ces représentations étant issues de la littérature et de l'iconographie, avec tous les filtres interprétatifs qu'elles impliquent<sup>17</sup>. En nous penchant sur les dieux, leur phonosphère et la perception qu'en avaient les Grecs de l'Antiquité, qui étaient à la fois créateurs, acteurs et récepteurs d'une culture ambiante, nous visons une « reconnaissance du son (...) comme révélateur du social », et en l'occurrence du religieux, puisque « le champ perceptuel, loin d'être donné comme un

---

<sup>15</sup> C. Vendries, 2020, 204.

<sup>16</sup> Voir la partie sur la terminologie sonore, *infra*, p. 119-146. « Le sens commun nous apprend que la musique est à la fois une expérience sociale et une expérience intime. » (C. Jacob, 2001, 3 en ligne).

<sup>17</sup> C. Vendries (2020, 204) parle d'une histoire de la perception.



mécanisme cognitif *sub specie aeternitatis*, est socialement construit »<sup>18</sup> et que « toute sensation est façonnée par la culture dans laquelle on est éduqué »<sup>19</sup>.

Quantité de sources anciennes comportent des données plus ou moins substantielles sur le fait sonore chez les Grecs. Ces sources comprennent des textes épigraphiques et littéraires – les textes littéraires constituent un héritage musical en soi, dans la mesure où les œuvres poétiques et théâtrales étaient, au moins en partie, chantées, dansées et accompagnées de musique –, des documents figurés, des objets archéologiques et des documents comportant des notations musicales<sup>20</sup>. Ces documents s'échelonnent sur plusieurs siècles et, de par leur complexité, ouvrent à des interprétations multiples<sup>21</sup>. Qui plus est, chacun de ces types de documents apporte un éclairage unique mais partiel sur le fait sonore, d'où l'importance de considérer les différents corpus si l'on souhaite parvenir à une meilleure définition du sujet dans son

---

<sup>18</sup> P. Le Guern, 2017, 22 et 25.

<sup>19</sup> S. Perrot, 2015, 187. « To have insisted that perception was not merely a transparent, naive, or mechanical communication from an inert outside to a passively perceiving inside but, rather, was determined by interactions between an active consciousness and historical social environments historicized even intuitive certainty (...) » (S.A. Gurd, 2016, 7).

<sup>20</sup> Sur ces types de sources et leur contribution à l'étude de la musique grecque ancienne, voir T.J. Mathiesen, 1999, 7-13. Parmi les rares documents connus comportant des signes musicaux, il s'impose de mentionner les deux hymnes delphiques à Apollon, dont les textes, composés et exécutés en 128 av. n. è., furent reconstitués à partir d'inscriptions trouvées devant le Trésor des Athéniens au sanctuaire de Delphes. M.L. West (1992, 288-301), T.J. Mathiesen (1999, 39-58) et Furley-Bremer (vol. I, 129-138, vol. II, 84-100) leur consacrent plusieurs pages, mais la spécialiste en la matière est A. Bélis, laquelle en propose d'ailleurs une reconstruction musicale avec l'Ensemble Kérylos (voir *infra*, p. 33; A. Bélis, 2001). Sur le système de notation musicale grec, voir M.L. West, 1992, 254-277; S. Hagel, 2009.

<sup>21</sup> « They [i.e. les sources] do, however, range over more than seven centuries, do not agree on every point, and can be interpreted in various ways. » (T.J. Mathiesen, 1999, 16). Dans l'introduction de son ouvrage sur la musique des Grecs (1999, 1-19), T.J. Mathiesen propose une historiographie de la musique grecque ancienne, en insistant sur les points tournants qu'ont représenté la découverte et la publication de sources anciennes sur le sujet, ainsi que la parution de certaines études importantes.

ensemble<sup>22</sup>. Comme nous nous intéressons autant aux interventions sonores paramusicales qu'à la musique *stricto sensu*, et que nous cherchons à cerner les significations et fonctions de ces manifestations sonores dans leurs rapports avec la divinité et son culte, plutôt qu'à proposer des reconstructions d'œuvres musicales basées sur des notions théoriques, certains documents anciens, dont les traités théoriques<sup>23</sup>, de même que les travaux qui relèvent d'une branche de l'archéomusicologie qui aspire à de telles reconstructions, occuperont une place ténue dans nos analyses, de façon à laisser une large préséance aux sources littéraires et iconographiques – et aux études afférentes –, lesquelles comportent une matière davantage susceptible de répondre aux perspectives historiques et anthropologiques de notre recherche<sup>24</sup>. C'est donc dans cette optique que nous entreprenons d'aborder l'objet sonore, qu'il soit musical ou paramusical, sans pour autant omettre de fournir un minimum de précisions quant aux notions musicales croisées dans nos sources<sup>25</sup>. Le premier chapitre de la thèse comporte

---

<sup>22</sup> « In the subject of ancient Greek music, each type of source represents a different type of evidence, but the sources are complementary to a remarkable degree. » (T.J. Mathiesen, 1999, 16). On ne trouve pas, par exemple, d'indications relatives aux techniques de composition ou d'exécution dans les écrits des théoriciens (G. Comotti, 1989, 2-3).

<sup>23</sup> Les traités nous viennent, entre autres, d'Aristoxène de Tarente, d'Aristide Quintilien et du Pseudo-Plutarque. Ils posent de nombreuses difficultés d'interprétation, dues notamment aux incertitudes concernant la datation des notions qui y sont élaborées, sans compter l'existence de plusieurs codices pour un seul texte (T.J. Mathiesen, 1999, 7-11, voir les chapitres 4, 5 et 6 pour une exposition détaillée du contenu de ces écrits; aussi A. Bélis, 1986a; G. Comotti, 1989, 76-98; M.L. West, 1992, 218-246).

<sup>24</sup> « (...) the literary tradition as a whole provides ample documentation about the occurrence of musical phenomena in ancient culture as to allow a broader and more detailed analysis of its character and sociological aspects. » (G. Comotti, 1989, 3; voir aussi T.J. Mathiesen, 1999, 6-19). « It is clearly impossible to write a single monograph on ancient Greek music and music theory that could satisfy all the diverse interests of the various disciplines, each of which emphasizes different types of evidence and interprets it in different ways. » (T.J. Mathiesen, 1999, 15).

<sup>25</sup> « (...) il ne faut pas s'y méprendre car les contours du sujet invitent à intégrer les sons et les bruits mais il n'entre pas dans les considérations des historiens d'en écarter la musique » (C. Vendries, 2015, 212). P. Somville insiste sur le fait que « la musique, quant à elle, ne doit pas davantage être réduite à sa fonction utilitaire ou décorative » (P. Somville, 1992, 174). La musique est une matière complexe, et l'on peut sinon

la matière musicale théorique qu'il s'imposait d'exposer afin d'alléger les observations et les analyses élaborées dans les trois chapitres suivants, lesquels concernent respectivement les phonosphères de la Mère des dieux, de Dionysos et de Déméter.

### État de la question

La musique grecque ancienne intéresse les intellectuels depuis des siècles, mais, les études étant restées longtemps cloisonnées à la théorie musicale, à la prosodie des textes poétiques conservés et aux traités anciens<sup>26</sup>, ce n'est que depuis quelques décennies que des chercheurs, prenant à témoin la littérature, les images et l'épigraphie,

---

approuver, du moins comprendre le fait qu'elle ait longtemps été omise des travaux d'historiens. C'est que « dans l'esprit de nombre d'historiens, la musique est encore associée mécaniquement à la musicologie », mais « depuis que les ethnomusicologues ont contribué à déconstruire le concept de musique », laquelle ne se résume pas à la musique classique occidentale et à sa partition, de nouvelles méthodes d'analyse ont vu le jour et ont contribué à l'enchevêtrement des disciplines (C. Vendries, 2020, 194). « L'art d'agencer les sons et de les interpréter, socialement et symboliquement, offre une belle occasion de réconcilier l'historien avec le son. » (C. Vendries, 2020, 211). D'un autre côté, l'étude de la musique grecque ancienne requiert des connaissances approfondies de la civilisation grecque, de sa langue et, en l'occurrence, de sa religion. C'est le point que soulève A. Boshnakova (2008, 337-338), qui fait état des nombreuses connaissances dont doit être muni tout scientifique qui fait de l'archéologie musicale.

<sup>26</sup> Par exemple : J. Curtis (1913), « Greek Music », *JHS*, 33, p. 35-47; P. Barry (1919), « Greek Music », *The Musical Quarterly*, 5 (4), p. 578-613; E. Clements (1922), « The Interpretation of Greek Music », *JHS*, 42 (2), p. 133-166; (1925) « Supplement to 'The Interpretation of Greek Music' », *JHS*, 45 (1), p. 133-166; R.P. Winnington-Ingram (1929), « Ancient Greek Music : A Survey », *Music & Letters*, 10 (4), p. 326-345. T.J. Mathiesen s'intéresse à la réception de la musique grecque ancienne chez les intellectuels des époques ultérieures; dans son ouvrage de 1999, il propose un survol de la question (p. 1-6; voir aussi T.J. Mathiesen (1988), *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, Munich; (1992), « Hermes or Clio? The Transmission of Ancient Greek Music Theory », dans *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, éd. N. Kovaleff Baker et B. Russano Hanning, Stuyvesant (NY), p. 3-35; (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Part V – *Rediscovering Ancient Music: The Cultural Heritage of Mousike*). Nous proposons ici un bref état de la question, et ne prétendons pas fournir une bibliographie exhaustive. Pour un état de la question générale, voir E. Rocconi et T.A.C. Lynch, 2020.

se penchent sur la musique en tant que fait culturel et social. Ces nouvelles perspectives de recherche ne font cependant aucunement entrave à la poursuite et à la pertinence des travaux d'ordre musicologique, qui cherchent à approfondir notre connaissance du système musical grec ancien<sup>27</sup>, et qui ont par ailleurs contribué à l'élaboration d'un champ scientifique nouveau, désigné sous le néologisme « archéomusicologie ». Parmi les travaux qui s'inscrivent dans cette branche, il s'impose de mentionner la publication des documents anciens comportant des signes de notation musicale. E. Pöhlmann en proposait une première édition en 1970, puis une deuxième en 2001, avec la collaboration de M.L. West, dans laquelle sont intégrés les documents – surtout des papyri – déchiffrés après la parution de 1970<sup>28</sup>. Ces documents musicaux, sous la loupe d'autres spécialistes d'archéomusicologie, permettent des reconstitutions sonores, certes hypothétiques, des œuvres conservées, ce que s'évertuent à faire par exemple A. Bélis et l'Ensemble Kérylos qu'elle a fondé au début des années 1990. Réunissant archéologues, papyrologues, philologues, musicologues et interprètes, cet ensemble a produit un premier album en 1996, intitulé *De la pierre au son : Musiques de l'Antiquité grecque et romaine*, lequel comprend entre autres des reconstitutions des deux hymnes delphiques à Apollon et d'un fragment de la tragédie *Oreste* d'Euripide.

Mais les limites de l'archéomusicologie se mesurent à l'aune de la rareté des données avec lesquelles elle opère : mises à part quelques lignes de l'œuvre d'Euripide

---

<sup>27</sup> Notamment J. Chailley, 1956; A. Bélis, 1986a; A. Barker, 1984; 1989; (2000), *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'*, Cambridge; (2007), *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge; (2015), *Porphyry's Commentary on Ptolemy's Harmonics: A Greek Text and Annotated Translation*, éd. et trad. A. Barker, Cambridge; M.L. West, 1987; 1992, surtout les chapitres 8 et 9; T.J. Mathiesen, 1999, surtout les chapitres 4 à 7; A.-G. Wersinger, 2001; S. Hagel, 2009; (2020), *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, Part III – *Conceptualizing Music: Musical Theory and Thought*, 243-310.

<sup>28</sup> E. Pöhlmann, 1970; E. Pöhlmann et M.L. West, 2001. Dans son ouvrage de 1992, M.L. West dresse la liste des documents, connus à ce jour, comportant une notation musicale (p. 277-283), et en propose des transcriptions en notation moderne (p. 283-326; sur ces documents, voir aussi G. Comotti, 1989, 1-3, 99-120; A. D'angour, 2017, 437-438 sur la musique dans l'*Oreste* d'Euripide; M.C. Martinelli, 2020).

trouvées sur des papyri, les textes comportant des notations musicales ne remontent pas avant le III<sup>e</sup> siècle av. n. è.<sup>29</sup>. À cela s'ajoute la nature pour ainsi dire stérile, des points de vue historique et anthropologique, des documents musicaux sur lesquels elle se base, documents qui ne font aucunement état, par exemple, des conditions d'exécution des œuvres, de leur évolution synchronique (i.e. d'une performance à une autre à une même époque) et diachronique (i.e. d'une époque à une autre)<sup>30</sup>, de leur signification, de leur utilité. Le concept moderne de « performance », qui suggère une interaction entre le spectateur et l'acteur, et traduit la nature pluri-référentielle du chœur, dont la voix transcende les limites entre les univers et les espaces<sup>31</sup>, ne saurait tirer ses grandes lignes de ce type de documents. Pour aborder la dimension performative d'une œuvre, ou en examiner tout aspect historique, anthropologique, sociologique ou idéologique, il faut se tourner vers d'autres types de sources. Comportant d'importantes discussions sur la musique, sa pratique, sa place dans l'éducation et dans la société en général, ainsi que sur son utilité et ses effets, les textes philosophiques se sont montrés fort instructifs, offrant une matière substantielle sous un lexique certes souvent épineux, dont les référents conceptuels témoignent d'un processus de rationalisation, confrontant le

---

<sup>29</sup> M. Kaimio, 1977, 7; G. Comotti, 1989, 1, 99-120; M.L. West, 1992, 277-283; T.J. Mathiesen, 1999, 12; E. Pöhlmann et M.L. West, 2001; M.C. Martinelli, 2020, 104-105.

<sup>30</sup> « In the context of ancient Greek music, (...) the term 'composition' must not be misunderstood as implying only a piece of music represented in musical notation. Such compositions of ancient Greek music do exist, but compositions were also transmitted aurally and performed over the years by many different persons, perhaps with individual variations. » (T.J. Mathiesen, 1999, 23; voir aussi G. Comotti, 1989, 3). Sur l'applicabilité des concepts de synchronie et de diachronie à la poésie grecque, voir G. Nagy, 1990, 19-21, et *infra*, p. 321 n. 46.

<sup>31</sup> Sur le concept de performance, voir notamment les collectifs *Performance culture and athenian democracy* (2004); *Choral Mediations in Greek Tragedy* (2013); aussi C. Calame, 2017. D. Konstan, dans le compte-rendu qu'il propose du collectif *Performance culture and athenian democracy* (2004), exprime ses réticences à faire de la « performance » un concept lié à la démocratie athénienne (2000, *Phoenix*, 54, p. 150-154).

chercheur à des notions telles que le principe d'harmonie, l'éthos et la *mimêsis*<sup>32</sup>. Une telle prise en compte des discours que tenaient les Anciens sur leur propre musique a certainement contribué à l'élargissement des perspectives de recherche en matière de musique grecque ancienne, laquelle s'est dès lors imposée comme sujet philosophique et historique, et non plus uniquement théorique. En parallèle, la parution d'ouvrages comportant des traductions et des commentaires de textes anciens sur la musique<sup>33</sup>, et/ou dont la démarche repose sur une approche historique, a favorisé une plus grande accessibilité du sujet, tout en laissant miroiter la multitude d'aspects encore inexplorés<sup>34</sup>. Aussi s'est-on alors intéressé, entre autres choses, aux instruments de musique<sup>35</sup>, au musicien<sup>36</sup>, à la fonction de la musique en tant qu'institution sociale<sup>37</sup>, aux conditions et aspects performatifs des œuvres musicales – en portant parfois une attention particulière

---

<sup>32</sup> Notamment P. Moraux, 1955; B. Boehm, 1958; E. Moutsopoulos, 1959; 1992; 2004; 2007; E.A. Lippman, 1963; 1964; H. Abert, 1968; C. Lord, 1978; T.J. Mathiesen, 1984; D. Babut, 1985; A.-G. Wersinger, 1999; 2001; 2002; J. Figari, 2000; 2006; A. Brancacci, 2001; (2007), « Democritus'Mousika », dans *Democritus: Science, The Arts, and the Care of the Soul. Proceedings of the International Colloquium on Democritus (Paris, 18-20 September 2003)*, éd. A. Brancacci et P.-M. Morel, Leyde/Boston, p. 181-205; A. Barker, 2002; C. Tartaglini, 2003; F. Pelosi, 2004; 2006; 2010; M.-H. Gauthier-Muzellec, 2006; R.W. Wallace, 2015. Des collectifs ont été consacrés à ces questions : (1985), *Musique et Philosophie. Actes du Colloque de Dijon, novembre 1983*; (2007), *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne*; (2010), *Musik in der antiken Philosophie : Eine Einführung*; (2019), *Rite et voix dans la philosophie antique*; (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music, Part III – Conceptualizing Music: Musical Theory and Thought*, 311-377.

<sup>33</sup> Notamment les travaux d'A. Barker cités *supra*, p. 33 n. 27.

<sup>34</sup> Notamment C. Calame, 1977; M.L. West, 1992; T.J. Mathiesen, 1999.

<sup>35</sup> A.S.F. Gow, 1934; J.A. Haldane, 1966; J. McIntosh-Snyder, 1972; M. Maas, 1976; A. Schatkin, 1977; D. Paquette, 1984; A. Bélis, 1986b; Maas-Snyder, 1989; M.L. West, 1992, 48-128; T.J. Mathiesen, 1999, 159-286; P. Wilson, 1999; D. Castaldo, 2009; V. Dasen, 2017.

<sup>36</sup> G. Nordquist, 1994; A. Bélis, 1999; A. Bellia et C. Marconi (éd.), 2016.

<sup>37</sup> C. Calame, 1977; 1994; 1997b; (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music, Part IV – Music and Society: Musical Identities, Ideology, and Politics*.

à la danse<sup>38</sup> –, à la musique en relation avec les dieux et leur culte<sup>39</sup>, et ce, en considérant tous les types de témoignages. L'intérêt grandissant pour la musique ancienne a suscité une activité scientifique effervescente, menant à la mise sur pied d'associations dédiées exclusivement à ces domaines d'investigation, comme la Moisa: International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage, et à la création en 2013 de la revue *Greek and Roman Musical Studies*. Mentionnons encore une exposition accueillie au musée du Louvre-Lens du 13 septembre 2017 au 15 janvier 2018, intitulée *Musiques ! Échos de l'Antiquité*. Cette exposition « se situe dans la lignée de nombreuses et récentes études, tant anthropologiques qu'historiques, qui témoignent de l'intérêt nouveau que l'on porte aux modalités sensorielles et à leur implication culturelle »<sup>40</sup>. Enfin, l'étude du fait musical dans le monde ancien a pris, ces dernières années, un nouveau tournant, lequel s'inscrit dans le courant désormais en plein essor des *Sound Studies*, lui-même constitutif du domaine plus large des *Sensory Studies*<sup>41</sup>. L'objet d'étude

---

<sup>38</sup> L.B. Lawler, 1927; M. Wegner, 1968; A. Henrichs, 1994; 1996; C. Calame, 2004; (2005) *Ancient Greek Music in Performance: Symposion Wien 29. Sept – 1. Okt. 2003*; F. Lissarrague, 2006; (2013), *Choral Mediations in Greek Tragedy*; (2013), *Présence de la danse dans l'Antiquité, présence de l'Antiquité dans la danse. Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand du 11 au 13 décembre 2008, 2013*, éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand; K. Schlapbach (2018), *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford; L. Gianvittorio (2017), *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pise/Rome; (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Part II – *Contexts and Practices*.

<sup>39</sup> G. Nordquist, 1994; D. Castaldo, 2000; H. Brand 2000; (2001), *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*; A. Hardie, 2004; (2020), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Part I – *Mythical Paradigms*.

<sup>40</sup> S. Emerit et V. Jeamment, 2018, 1 en ligne; sur cette exposition, voir le collectif *Musiques ! Échos de l'Antiquité* (2017). Ce collectif – et l'exposition concernée – propose un point de vue unique sur les documents et objets musicaux issus des mondes anciens, tout en présentant l'état des recherches entreprises dans ces domaines.

<sup>41</sup> J. Toner (2016), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, Londres/Oxford/New York/New Dehli/Sydney; la série *The Senses in Antiquity*, publiée par Routledge (2014-2019), dont la parution de 2018, intitulée *Sound and the Ancient Senses*.

dépasse ici largement la musique à proprement parler pour s'étendre à tous les types de sons, aux bruits, aux voix, au silence, que l'on observe selon divers axes d'investigation. Alors que les uns cherchent à reconstruire l'ambiance sonore – et la perception qu'on en avait – d'une Rome urbanisée et bruyante, ou celle des théâtres anciens lors des jours de représentation<sup>42</sup>, d'autres tentent de mettre en lumière les fonctions des bruits et des sons dans les œuvres théâtrales<sup>43</sup>. Ces nouvelles avenues, dont certaines intègrent le domaine de l'« archéoacoustique », cherchent à reconstruire différents univers sonores de la vie des Anciens et la perception que ces derniers en avaient, tout en tentant de mieux saisir le rôle, les significations et les fonctions que pouvaient revêtir les sons<sup>44</sup>. Notre projet s'inscrit dans cette voie.

### Le choix des divinités : des « dieux à mystères » ?

Le choix d'observer les cultes de la Mère des dieux, de Dionysos et de Déméter relevait au départ de leur appartenance à la catégorie des cultes dits « à mystères »<sup>45</sup>. Or,

---

<sup>42</sup> C. Vendries, 2015. S. Perrot (2020) insiste sur l'importance de considérer le fait que les théâtres étaient à ciel ouvert, et baignaient dans une ambiance sonore en quelque sorte chaotique. Il s'intéresse notamment à l'acoustique de ces lieux construits précisément pour les exécutions d'œuvres musicales.

<sup>43</sup> Par exemple, S.A. Gurd, 2016; S. Nooter, 2018; voir encore M. Kaimio, 1977; M. Bettini, 2008; 2012; O. Goslin, 2010; J.T. Katz, 2013; (2015), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*; S. Perrot, 2015; 2016; C. Vendries, 2015; 2020; S.A. Gurd, 2016; P. Le Guern, 2017; A. Vincent, 2017b; P. Bonnechere, 2018; (2018), *Sound and the Ancient Senses*. Pour l'étude du bruit, voir S.A. Gurd, 2016, 8-9, et la note 18, où il fournit une bibliographie sur le sujet.

<sup>44</sup> « The research field concerned with ancient soundscapes (...) focuses on the way ancient people perceived, conceived, and produced their sonic world. » (S. Perrot, 2020, 89).

<sup>45</sup> Sur la question désormais controversée des cultes « mystériques », nous nous bornerons à renvoyer à W. Burkert, 1987; P. Scarpi, 2002; le collectif *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (2003); le collectif *Religions orientales – culti misterici. Neue Perspektiven – nouvelles perspectives – prospettive nuove* (2006); J.N. Bremmer, 2014; le collectif *Les « mystères ». Questionner une catégorie* (2016); F. Massa et N. Belayche (éd.) (2021), *Les Philosophes et les mystères dans l'empire romain*, Liège.



il a été démontré que le concept des mystères consiste en une construction moderne, basée notamment sur les écrits polémistes des apologètes chrétiens, qui seraient les premiers à avoir tenté d'élaborer une définition globalisante et uniformisée de certaines pratiques païennes<sup>46</sup>. Ce concept, que les chercheurs ont morcelé en différents systèmes interprétatifs, a donc pour effet de biaiser d'entrée de jeu tout examen des cultes auxquels il est appliqué<sup>47</sup>. Qui plus est, le verbe *μυέω* et ses dérivés, desquels découle l'appellation « mystère », ne concernent ni Dionysos, ni la Mère des dieux dans les sources précédant le I<sup>er</sup> siècle av. n. è., les plus anciennes mentions de mystères dionysiaques et métrouques que nous ayons répertoriées provenant de Diodore de Sicile<sup>48</sup>. Dans les écrits archaïques et classiques, c'est essentiellement en relation aux Petits Mystères et aux Grands Mystères tenus en l'honneur de Déméter et de Corè qu'est employée cette famille terminologique<sup>49</sup>. Il n'y a donc que ces deux rituels qui puissent

---

<sup>46</sup> F. Massa (2016) fait remonter les contours de la catégorie moderne des mystères aux réflexions théologiques des apologètes du début de notre ère. Enclins à utiliser, dans leurs démonstrations discursives, des éléments caractéristiques des cultes à mystères, devenus communs dans la littérature grecque et employés à des fins métaphoriques au moins dès Platon, les apologètes, et plus particulièrement Clément d'Alexandrie avec son *Protreptique*, auraient été les premiers à tenter d'en élaborer une conception globalisante. Ainsi, le point de vue uniformisant exposé dans le *Protreptique*, qui constituait déjà une référence incontournable pour les auteurs chrétiens, serait « à la base de toute construction ou représentation littéraire des mystères païens » (p. 126). Cette représentation pour ainsi dire homogène des cultes à mystères serait le fruit des discussions des polémistes qui ont marqué le christianisme ancien, et constituerait la base – par conséquent biaisée – de notre propre concept des mystères antiques.

<sup>47</sup> La revue *Mètis* présente dans son numéro de 2016 (n. s. 14) un dossier intitulé *Les « Mystères »*. *Questionner une catégorie*, dont les études proposent une réflexion sur la catégorie des mystères telle qu'elle apparaît dans les ouvrages scientifiques. On en vient à mettre en doute les éléments au fondement même de la catégorie, tels l'initiation volontaire, le secret et le changement d'esprit résultant de l'expérience paroxystique (sur ces éléments, voir U. Bianchi, 1979; W. Burkert, 1987; J.N. Bremmer, 2014). Voir encore N. Belayche, F. Massa et P. Hoffmann (2021), *Les mystères au II<sup>e</sup> siècle de notre ère : un tournant*, Turnhout.

<sup>48</sup> Pour les mystères dionysiaques : 1.23.2; 3.63.2; 3.65.2; pour les mystères de la Mère : 3.55.9.

<sup>49</sup> Il n'y a qu'Euripide qui en fasse un emploi non exclusivement lié à ces deux rituels : dans l'*Électre*, il est question des mystères du dieu Apollon (v. 87). L'expression *σεμνά στεμμάτων μυστήρια*, « les augustes

être désignés comme des mystères dans le cadre de notre recherche. Toujours est-il que cette appellation doit être appréhendée indépendamment de la catégorie des « cultes à mystères », laquelle, nous l'avons dit, apparaît finalement inadaptée au monde grec archaïque et classique et fait entrave à toute observation dénuée d'*a priori* même des rituels appelés μυστήρια. Par contre, malgré l'inexactitude de leur classification en tant que « divinités à mystères » aux époques qui nous intéressent, la pertinence de concilier la Mère des dieux, Dionysos et Déméter dans notre investigation s'est confirmée au fil de nos recherches, lesquelles révélaient sans cesse d'importantes affinités sonores entre les phonosphères respectives de ces divinités. À cet égard, notre thèse fournit de la matière sur les relations qui se sont tissées entre les trois divinités dès l'époque archaïque.

### Sources et méthodologie

Pour observer les univers sonores des divinités concernées par notre étude, nous nous sommes tournée principalement vers la littérature, plus précisément la poésie, et vers l'iconographie. Nous avons donné priorité aux textes poétiques – à la tragédie, à la comédie, aux hymnes homériques et aux autres compositions mélodiques –, puisqu'elles s'adressent à un public assez large – à la différence des textes philosophiques par exemple, qui sont dédiés à un cercle restreint de disciples et dont les préceptes ne reflètent pas nécessairement la pratique quotidienne et/ou la pensée collective – et parce qu'elles comportent une matière inépuisable en ce qui a trait au religieux, à ses motifs et à ses lieux communs, sans compter qu'elles consistent elles-mêmes en des œuvres musicales. Du côté de l'iconographie, nous avons sélectionné des vases principalement tirés des séries thématiques pertinentes, et dont les combinaisons d'éléments – notamment sonores – se font témoins d'une esthétique picturale du sonore. Nous nous sommes aussi basée sur les ouvrages et études iconologiques pour constituer notre

---

mystères des couronnes » dans les *Suppliantes* (v. 470) est difficile à interpréter, et pourrait ne pas s'appliquer au culte éleusinien des deux déesses (voir notamment C. Semenzato, 2020, 845). S'ajoute à cela le fragment des *Crétois* (Euripide, *TrGF* 472), où il est question d'un myste de Zeus Idéen.

corpus d'images. L'épigraphie s'est avérée instructive à certains égards, notamment en ce qui concerne les fêtes civiques, mais les données qu'elle fournit ne renseignent pas sur la fonction ou la signification des sons et de la musique dans la pratique. Enfin, nous avons pris en compte les documents provenant de l'aire attique, dont la datation remonte entre 600 et 350, sans toutefois nous empêcher de considérer – mais toujours en marge – des témoignages ultérieurs susceptibles de nourrir notre argumentation.

Notre corpus de textes s'est constitué à partir de recherches lexicales menées dans le *Thesaurus Linguae Graecae* à l'aide de l'application *Diogenes*. Ces recherches ont permis de répertorier, dans la littérature archaïque et classique, les occurrences des différents noms d'instruments de musique grecs, et de lister les familles terminologiques sonores souvent employées en relation avec les divinités à l'étude. Inspirée par certains chercheurs<sup>50</sup>, nous avons porté une attention particulière à la terminologie sonore, dans le but d'en cerner les référents sonores – à savoir s'ils renvoient à des sons aigus, graves, forts, doux – et perceptifs – semblent-ils effrayants, agréables, « extatisants » (chapitre 1). Pour y arriver, nous avons étudié et comparé les passages comportant les termes à l'étude, en prenant en compte les contextes littéraires, les agents émetteurs des sons désignés, les impressions suscitées par ces sons, par exemple. Cette investigation nous permettait d'aborder des définitions culturelles et esthétisées des sons, des univers sonores et de leur perception. Il est d'ailleurs apparu que chaque famille terminologique est investie d'une sémantique générale, d'une aura, pour le dire ainsi, qui confère aux univers sonores des atmosphères palpables, encore que des emplois chez certains auteurs dérogent aux conventions sémantiques, laissant entrevoir des caractéristiques stylistiques peu ou prou personnelles et/ou des intentions littéraires<sup>51</sup>. La sémantique générale des termes ayant ainsi été mise en lumière, nous avons réfléchi à la question de savoir comment ces sons et leur caractère intègrent les univers culturels explorés et

---

<sup>50</sup> Mentionnons M. Kaimio, 1977; S. Perrot, 2015; 2016; 2020; C. Vendries, 2015; 2020; et surtout S.A. Gurd, 2016.

<sup>51</sup> Voir M. Kaimio, 1977, *passim*.

comment ils y fonctionnent (chapitres 2, 3 et 4). En examinant les pratiques et les témoignages relatifs à la Mère, à Dionysos et à Déméter, et en considérant la « personnalité » respective de ces divinités, selon les descriptions qu'en fournissent les documents athéniens, nous avons pu déceler, pour les éléments sonores observés, des fonctions qui relèvent souvent d'une symbolique dans les textes et l'iconographie, mais dont on retrouve les mécanismes dans la pratique rituelle, pour certains du moins. Par exemple, la musique d'aulos, qui est susceptible de rendre fou dans les légendes, est associée à des états extatiques dans le cadre de certaines pratiques<sup>52</sup>. Étant donné les relations étroites entre le récit et la pratique, en plus de l'intrication pratiquement ubiquitaire dans les témoignages anciens de l'imaginaire et du réel<sup>53</sup>, il s'avère profitable de considérer les musiques et les sons selon une perspective globalisante, en prenant en compte leurs différents aspects et niveaux d'existence, de façon à ne pas les dénaturer ni les décharger de leurs sens.

---

<sup>52</sup> Nous nous bornerons ici à quelques exemples. L'aulos peut faire perdre la raison : Euripide, *Bacchantes*, 686-687; *Héraclès*, 871-872; l'aulos dans le cadre de pratiques extatiques : Platon, *Criton*, 54d; Aristote, *Politique*, 8.1341a21-24; le pouvoir envoûtant de l'aulos : Platon, *Banquet*, 215c-e.

<sup>53</sup> Les concepts de « mythe » et de « rite », qui n'appartiennent pas en propre à la pensée grecque mais tirent leur origine de l'anthropologie culturelle et sociale, où ils servent de catégories opératoires, ont, entre autres, pour effet de cantonner les récits au « mythe » et les pratiques au « rite » (voir C. Calame, 1991, *passim*; 2000, 11-69). Il en résulte une assomption généralisée, voire normalisée d'une dichotomie entre ce qui relève du récit et ce qui s'inscrit dans le rituel, dichotomie non seulement infidèle au portrait légué par les sources mais qui dénature complètement l'expérience religieuse des Grecs. Par exemple, constatant des similitudes entre la légende de Thésée et les pratiques intégrantes des Pyanopsies et des Oschophories, qui commémoraient la geste du héros, R. Parker affirme ceci : « The hypothesis arises that the myth provides a model for the actual practices (...). The myth in short reflects the ritual cycle (...) » (2005, 209). Ainsi, le récit et le rituel sont intrinsèquement liés. Les questions relatives aux catégories du « mythe » et du « rite », à leur nature et aux interactions entre ces deux formes d'expression, font l'objet d'une vaste littérature (voir notamment J.-P. Vernant, 1965; W. Burkert, 1972; 1977; C. Calame, 1991, 1997b, 1998, 2015; J.N. Bremmer, 2005; 2010b; et plus récemment le collectif dirigé par C. Calame et P. Ellinger, 2017).

C'est précisément en ce sens que va une affirmation de C. Bérard concernant les images sur vases : « L'imagerie ne montre pas n'importe quoi; l'imagerie construit une anthropologie dans laquelle l'imaginaire imprègne la réalité »<sup>54</sup>. Dionysos au banquet, parmi des hommes et des femmes « ordinaires », est un exemple flagrant de cette fusion des domaines<sup>55</sup>. Notre étude ayant comme point de départ la terminologie sonore, l'iconographie constitue un corpus de sources secondaire, en ce sens où les images ne représentent pas le cœur de notre réflexion, ni de nos démonstrations. Nous faisons appel à certains exemples principalement dans le but de nourrir des arguments, de corroborer des hypothèses et/ou de montrer comment la musique, les sons, ainsi que les impressions et perceptions qu'ils suscitent y sont dépeints. Car les peintres ont usé de procédés pour illustrer ces aspects non directement figurables<sup>56</sup>. L'effet envoûtant de la musique que produit Orphée sur un cratère à colonnettes (figure 1) se lit sur les visages de ses auditeurs thraces, lesquels affichent un air enchanté, l'un d'eux étant de surcroît illustré de face, les yeux fermés.

« La musique en image se traduit par la présence d'instruments, par des gestes et des postures, par la mise en scène de moments de performance et d'écoute, et l'on pourrait tenter de classer le matériel visuel en catégories liées à des lieux, à des moments spécifiques: les concours musicaux, le symposion, les scènes de *paideia*, sans négliger l'univers des dieux musiciens, en particulier celui de Dionysos. »<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> C. Bérard, 2018, 16. En observant l'évolution de l'iconographie du thiasse dionysiaque durant le V<sup>e</sup> siècle, C. Isler-Kerényi affirme : « On a l'impression que la scène se déplace du niveau mythique au niveau rituel. Il n'est toutefois presque jamais possible de séparer les deux niveaux. » (2021, 69).

<sup>55</sup> Voir notamment C. Isler-Kerényi, 2021. D'où la nécessité de remettre en question l'opposition fallacieuse entre images réalistes/images mythologiques, comme le souligne notamment F. Frontisi-Ducroux (1986, 173 et n. 45).

<sup>56</sup> « Artists faced a unique challenge as they tried to represent music: conveying to viewers not only what a performance looked like but also what it sounded like. » (S.D. Bunderick, 2020, 117).

<sup>57</sup> F. Lissarrague, 2006, 17.

En effet, le corpus iconographique contient une multitude de séries, autrement dit de petits corpus thématiques qui se caractérisent par des combinaisons d'unités formelles



minimales<sup>58</sup>. Par exemple, la série de vases dits « des Lénéennes » se distingue notamment par la scène de transvasement du vin, et par le geste rituel qu'accomplissent des femmes devant l'effigie de Dionysos. Puis, cette série en intègre une autre plus vaste, celle du cortège dionysiaque<sup>59</sup>. La citation de F. Lissarrague résume très bien notre méthode de sélection et notre démarche en matière d'iconographie : les images choisies comportent des

Figure 1

éléments sonores, qu'ils relèvent du tangible (e.g. un instrument de musique) ou de l'intangible (e.g. l'effet de la musique sur un personnage), et concernent un moment ou un univers propre à l'une des trois divinités<sup>60</sup>. Nous avons ensuite observé les combinaisons d'éléments, les modes de représentation du sonore, de façon à mettre en lumière une esthétique picturale du sonore. Car quels que soient l'usage qu'on en faisait – les vases grecs ne se résumaient d'ailleurs généralement pas à une seule utilité<sup>61</sup> – et l'endroit de leur découverte, les vases athéniens demeurent des témoignages de la

---

<sup>58</sup> Voir C. Bérard, 2018, 15-27.

<sup>59</sup> Voir C. Isler-Kerényi, 2021. Sur les « vases des Lénéennes », voir *infra*, p. 297-303.

<sup>60</sup> Des études iconographiques sont précisément structurées selon les séries thématiques, notamment l'ouvrage de S.D. Bundrick (2005) et ceux de F. Lissarrague (1999; 2013).

<sup>61</sup> Voir entre autres T.J. Smith, 2020, 133, *passim*.

culture athénienne<sup>62</sup>. Pour ces raisons, nous n'avons pas procédé, pour les spécimens observés, à des analyses iconologiques de fond<sup>63</sup>. L'idée se résumait à pointer une esthétique picturale du sonore, en relation avec les thèmes abordés, et à cerner comment et à quels égards cette esthétique picturale correspond à ce que nous en apprend l'esthétique littéraire.

---

<sup>62</sup> « Le lieu des trouvailles des documents importe peu : si des milliers d'entre eux proviennent d'Étrurie et non de Grèce, ils n'en portent pas moins témoignage de l'activité de leurs producteurs. » (C. Bérard, 2018, 15).

<sup>63</sup> Sur la lecture des images, voir C. Bérard, 1974; C. Bérard et J.-L. Durand, 1984; Maas-Snyder, 53; A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 21-23; A.-F. Jaccottet (éd.), 2021. Pour une brève description de l'approche iconologique, voir S.D. Bndrick, 2020, 119.

## **Chapitre 1 – Éléments et aspects musicaux et sonores**

Avant d’aborder de plain-pied les ambiances sonores caractéristiques des cultes métrouaque, dionysiaque et démétrique, un regard s’impose sur les éléments et aspects musicaux et sonores qui intègrent les phonosphères à l’étude. Ce bref exposé sur le fait sonore dans la Grèce ancienne, qui ne prétend aucunement à l’exhaustivité, a pour objectif d’alléger le contenu des chapitres ultérieurs, en apportant d’entrée de jeu des précisions importantes sur une matière inhérente à notre argumentaire. Il sera question, dans un premier temps, de quelques notions musicales de base, dans un deuxième temps, des différents agents sonores répertoriés dans le corpus de sources, puis dans un troisième temps, des particularités sémantiques et connotatives de certains termes sonores qui truffent la littérature ancienne et dont l’utilisation dans les contextes culturels ciblés s’est révélée fort significative. Enfin, quelques pages seront consacrées à la terminologie « orgiastique », afin d’exposer les raisons qui nous amènent à considérer son application aux musiques dionysiaques et métrouaques du V<sup>e</sup> siècle comme étant hasardeuse, et de justifier du même coup le choix de ne pas en faire usage ici.

### **La musique grecque ancienne : quelques notions**

Dérivé de *μοῦσα*, le terme *μουσική* renvoie à des domaines que patronnent les Muses et qui, par le fait même, se voient investis d’une essence divine, comme par exemple la musique, la poésie, la parole chantée, accompagnée de musique instrumentale ou non, la culture, la philosophie, l’astronomie, la danse<sup>1</sup>. Force est par conséquent de convenir que le champ sémantique de *μουσική* se veut nettement plus large que celui que l’on attribue aujourd’hui au terme « musique ». Pour ce qui est de la

---

<sup>1</sup> Chantraine, 1968, s.v. *μοῦσα*; J. Assael, 1988, 83-101; A. Barker, 2002, 20; A.-G. Wersinger, 2007b, 45; F. Pelosi, 2010, 2-3; R. Thiel, 2010, 88-90; E. Rocconi et T.A.C. Lynch, 2020, 13. Platon lui-même note la parenté étymologique entre *moûsa* et *mousikê* (*Cratyle*, 406a). Sur la figure de la Muse chez les Grecs, voir P. Murray, 2020.



musique à proprement parler, on en trouve la trace dans le terme grec μέλος, qui renvoie en quelque sorte à la composition mélodique. Selon Platon, une composition musicale (μέλος) possède trois composantes fondamentales, nommément le texte (λόγος), l'harmonie (ἁρμονία; i.e. le mode)<sup>2</sup>, et le rythme (ῥυθμός : *République*, 3.398d)<sup>3</sup>. Il paraît donc pertinent d'aborder ces trois paramètres musicaux, en nous focalisant uniquement sur les genres compositionnels – que nous associons aux paroles, puisque les genres se définissent notamment par le sujet du texte de la composition<sup>4</sup> –, les harmonies et les rythmes qui sont concernés par notre étude, et en en laissant de côté les aspects purement théoriques<sup>5</sup>. À cela s'ajoute un exposé sur l'éthos, notion au cœur des

---

<sup>2</sup> L'*harmonia* renverrait au mode (sur cette question, voir *infra*, p. 55-58). Elle n'est, en tout cas, pas à confondre avec l'harmonie musicale selon le sens moderne d'arrangement polyphonique, la musique des Grecs étant simple et linéaire (voir E. Frank, 1962, 4; G. Comotti, 1989, 12; M.L. West, 1992, 177).

<sup>3</sup> Selon cette définition, un *melos* désignerait une composition musicale avec voix – donc non purement instrumentale –, et plus précisément avec des paroles. On perçoit donc un écart entre cette définition et celle que propose plus tard Aristide Quintilien, ce dernier distinguant un *melos*, qui désigne une simple chanson ou une pièce instrumentale, d'un τέλειον μέλος, qui comprend une mélodie, de la danse et un texte (Aristide Quintilien, *De musica*, 5.4-10 W.-I.; voir T.J. Mathiesen, 1999, 25).

<sup>4</sup> « Distinctions among the types of music used in everyday life rely more heavily on the subject of the text and the particular occasion than on large-scale poetic structures or conventions in performance (...) » (T.J. Mathiesen, 1999, 126).

<sup>5</sup> Nous n'aborderons pas les notions relatives aux différentes échelles (i.e. diachronique, enharmonique et chromatique), aux intervalles et à leur valeur numérique, aux tétracordes, aux notes mobiles, à la notation musicale. Pour toute question touchant ces aspects théoriques, voir les références *supra*, p. 33 n. 27. Notre projet ne nécessite pas non plus une prise en compte exhaustive de la philosophie musicale platonicienne, dossier monumental pour lequel nous nous bornerons à quelques observations. Nous renvoyons d'emblée aux études suivantes : E. Moutsopoulos, 1959; (1985), « Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon », dans *Musique et Philosophie*, p. 3-14; 1992; E. Frank, 1962; C.C.W. Taylor (2001), « The arguments in the Phaedo concerning the thesis that the soul is a harmonia », dans *Essays on Plato's psychology*, éd. E. Wagner, Boston, p. 51-67; E. Wagner (2001), « Supervenience and the thesis that the soul is a harmonia », dans *Essays on Plato's psychology*, p. 69-88; R. Sorabji (2003), « The mind-body relation in the wake of Plato's *Timaeus* », dans *Plato's Timaeus as cultural icon*, éd. G.J. Reydam Schils, Notre-Dame, p. 152-162; C. Tartaglini, 2003; F. Pelosi, 2004; 2006; 2010; M.-H. Gauthier-Muzellec, 2006; T.

réflexions musicologiques grecques anciennes et qui se présente comme une conception rationalisée des mécanismes par lesquels la musique assure ses fonctions dans les différentes sphères de la vie du citoyen, et notamment dans l'expérience religieuse.

### Les genres compositionnels

Dans son traité sur la musique, Aristide Quintilien, un musicographe du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, affirme qu'« il n'est pas une activité chez les hommes qui ne s'accomplisse au son de la musique »<sup>6</sup>. Aussi anodine cette affirmation puisse-t-elle sembler, elle rend parfaitement compte du rôle ubiquitaire que jouait l'art musical dans la société grecque et son quotidien. À la diversité des circonstances et occasions qui s'accompagnent de chants et de mélodies, répond une gamme de genres musico-poétiques<sup>7</sup>, inspirés par tout un spectre de dispositions internes et émotionnelles :

---

Morvan (2006), « La musique discrète du *Timée*; réflexions sur la portée et l'enjeu d'un sens musical », dans *Musique et Antiquité*, p. 165-179; F. Fronterotta (2007), « Intelligible forms, mathematics, and the soul's circles : an interpretation of *Timaeus* 37a-c », dans *Études platoniciennes IV, Les puissances de l'âme selon Platon*, Paris, p. 119-127; F. Lisi (2007), « Individual Soul, World Soul and the Form of the Good in Plato's *Republic* and *Timaeus* », dans *Études platoniciennes IV*, p. 105-118; A.-G. Wersinger, 2007b; J.-N. Duhot (2008), « Le Même et l'Autre. Platonisme et pythagorisme dans la gamme du *Timée* », dans *Platon et les pythagoriciens*, p. 237-256; J. Figari (2008), « L'âme-harmonie dans le *Phédon* : une théorie pythagoricienne? », dans *Platon et les pythagoriciens*, p. 117-141; S.L. Sorgner, 2010.

<sup>6</sup> Aristide Quintilien, *De musica*, 57.23-29 W.-I. : Οὐκουν ἔνεστι πράξις ἐν ἀνθρώποις ἥτις ἄνευ μουσικῆς τελεῖται; pour l'époque d'Aristide, voir T.J. Mathiesen, 1999, 6-7.

<sup>7</sup> La catégorisation des genres littéraires relève d'un processus cognitif qui analyse les formes, leurs composantes et les contextes d'exécution, et qui établit un système basé sur des ressemblances. Le résultat se veut donc un concept qui demeure sujet à réinterprétation. Il n'est par conséquent pas une taxinomie fixe et absolue des genres littéraires des Grecs, un cas de figure d'autant plus utopique que ces derniers ne faisaient pas preuve d'unanimité dans leurs propres classifications. « In sum, there was no single universal organizing principle for ancient literary genres. » (A. Rotstein, 2009, 6). La procédure même de classification est fallacieuse car elle donne l'impression que toute œuvre s'insère parfaitement dans une case bien définie, gommant ainsi les *fuzzy areas* (A. Rotstein, 2009, 7; sur ces questions, voir les pages 3 à 16). Ceci

καὶ μὴν οὐκ ἀπὸ μιᾶς ἡμᾶς αἰτίας ἑώρων εἰς τὸ μελωδεῖν τρεπομένους ἀλλὰ τοὺς μὲν ἐν εὐθυμίαις ὑφ' ἡδονῆς, τοὺς δ' ἐν ἀχθηδόσιν ὑπὸ λύπης, τοὺς δὲ ὑπὸ θείας ὀρμῆς καὶ ἐπιπνοίας κατεχομένους ὑπὸ ἐνθουσιασμοῦ.

Mais ils comprirent que nous sommes portés au chant non pas par une seule cause, mais que les uns le sont par plaisir, dans les moments de bonheur, d'autres, dans l'affliction, le sont par tristesse, d'autres y sont incités par un élan divin, et pris d'une inspiration, y sont portés par enthousiasme.

(Aristide Quintilien, *De musica*, 57.31-58.2 W.-I.)

Certains genres gravitent autour d'une thématique relativement précise, comme l'*hymenaios* (le chant nuptial), le *thrênos* (le chant funéraire), l'*epinikion* (le chant de la victoire agônistique) et la musique militaire<sup>8</sup>. D'autres, comme l'élégie et l'iambe, ont des sujets variés et accompagnent des événements de toutes sortes<sup>9</sup>. D'autres enfin, comme

---

dit, nous limiterons notre exposé à quelques généralités, sans débattre des problèmes relevant de la taxinomie des genres littéraires, et de la question de genre en soi.

<sup>8</sup> L'*hymenaios* et le *thrênos* sont déjà mentionnés chez Homère (*Iliade*, 18.493, 24.721), de même que le péan (*Iliade*, 1.473, 22.391; voir G. Comotti, 1989, 15; T.J. Mathiesen, 1999, 126-135). Les épinicies célèbrent les vainqueurs aux grandes épreuves sportives agônistiques, ou chantent les hauts faits des héros légendaires. « While the hymn and the paeon served devotional, religious, and larger civic purposes, the epinikia provided a means of memorializing the important personal and human victories of the national festivals or the heroic warriors. » (T.J. Mathiesen, 1999, 141). L'œuvre de Pindare comporte un nombre considérable d'épinicies, classées en quatre livres, chacun de ces livres concernant l'une des quatre grandes compétitions qui se tenaient dans le monde grec (i.e. *Olympiques*, *Pythiques*, *Isthmiques*, *Néméennes*; voir T.J. Mathiesen, 1999, 135-141). Certains types de musique ont pour effet d'alléger l'accomplissement de travaux pénibles, comme les longues marches militaires ou les gestes répétitifs des rameurs (Aristide Quintilien, *De musica*, 57.25-29 W.-I.; M.L. West, 1992, 28-30; T.J. Mathiesen, 1999, 151-156). Pour d'autres types de musique et de chansons, voir encore M.L. West, 1992, 13-30; T.J. Mathiesen, 1999, chapitre 2.

<sup>9</sup> M.L. West (1974, 1-39) cherche à mettre en lumière les caractéristiques et paramètres compositionnels respectifs de ces deux genres poétiques, lesquels posent problème à toute tentative de définition. D'abord, contrairement à ce que laisse entendre leur dénomination respective, les œuvres considérées comme appartenant à l'élégie ou à l'iambe par les Anciens ne sont pas exclusivement construites sur des rythmes

l'hymne, le péan, le nome et le dithyrambe, sont réservés à la vénération des dieux et tiennent une place importante notamment dans les fêtes et événements organisés par la cité<sup>10</sup>. Les *nomoi* étaient des œuvres agônistiques, qui « devaient imiter par la mélodie plutôt que par les mots » (μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν), et dont la complexité visait à mettre en valeur les talents du musicien<sup>11</sup>. Conçu pour un aulète solo, le nome Pythien, joué pour la première fois aux jeux de Delphes par un certain Sakadas d'Argos, « racontait » le combat entre Apollon et le serpent (i.e. Python), qui alors régnait sur le Parnasse. Le point culminant de l'œuvre représentait la victoire du dieu sur le monstre, dont l'aulète imitait les ultimes sifflements par une technique de jeu appelée *surigmos*<sup>12</sup>. Les autres formes musico-poétiques dédiées aux dieux étaient

---

élégiaques et iambiques, à quoi s'ajoute l'absence chez ces derniers d'un consensus en ce qui concerne les traits caractéristiques des compositions ainsi catégorisées : « Archaic poets and audiences did not hold a static concept of *iambos*, one defined by necessary features. » (A. Rotstein, 2009, 15). De plus, étant donné que la poésie iambique et la poésie élégiaque agrémentent toutes sortes d'événements, qui ne leur sont pas exclusifs de surcroît, l'on peut supposer que le contexte d'exécution ne consiste pas en un critère dans la définition de ces genres (voir M.L. West, 1974, 10-13; A. Rotstein, 2009, 253). Dénotant des points communs entre l'élégie et l'iambe, E. Bowie note toutefois que « elegy's tone never falls so low as iambic's sometimes does » (E. Bowie, 1986, 14). Le chapitre 4 de l'ouvrage d'A. Rotstein (2009, 112-148) porte sur la réception de l'iambe par les auteurs anciens postérieurs à Aristote. Enfin, sur ces questions, voir M.L. West, 1974; E. Bowie, 1986; A. Rotstein, 2009.

<sup>10</sup> Platon, *Lois*, 3.700a-c; *République*, 3.398e-399a; Photios, *Bibliothèque*, 239. « The hymn, paeon, nomos, and dithyramb represent the four most important musico-poetic types in Greek culture. As central to the celebration of the gods in various religious and civic festivals, they provided both a means for the cultural heritage to be preserved, interpreted, and communicated, and a mirror of the current social and religious structure of Greek life. » (T.J. Mathiesen, 1999, 81).

<sup>11</sup> Pseudo-Aristote, *Problèmes*, 19.15; voir T.J. Mathiesen, 1999, 59; T. Power, 2020, 189-190.

<sup>12</sup> Voir surtout S.A. Gurd, 2016, 98-99. Le nome Polycéphale, aussi conçu pour l'aulos, imitait, par cette même technique de jeu, les sifflements des serpents couronnant la tête de la gorgone Euryale, sifflements de douleur sur la mort de leur sœur Méduse, décapitée par Persée (M.L. West, 1992, 214; T.J. Mathiesen, 1999, 63-64; S.A. Gurd, 2016, 99). Toutefois, le terme *nomos* était employé par les Grecs en relation avec différents types de compositions musico-poétiques. « It is unclear what degree of fixity and detail was implicit in a *nomos*' identity. » (M.L. West, 1992, 216). On répertorie quatre types de *nomoi* : le *nomos*

destinées à être chantées par le chœur, généralement accompagnées d'instruments de musique et de danse. Par exemple, les hymnes dits « homériques », qui constituent une collection d'une trentaine d'hymnes hexamétriques écrits dans la langue épique, étaient probablement récités ou chantés, avec accompagnement de la lyre, en tant que préludes dans le cadre de concours de poésie épique<sup>13</sup>. Ainsi, au-delà du fait que la tradition associe le péan à Apollon et le dithyrambe à Dionysos<sup>14</sup>, ces deux types de composition, pour ce qu'on en sait, s'apparentent grandement au type hymnique au niveau de la forme et des conditions d'exécution<sup>15</sup>; il n'est, en définitive, pas évident d'établir une taxinomie de ces

---

citharodique (i.e. chanté au son de la *kithara* – le type apparemment le plus ancien), le *nomos* aulodique (i.e. chanté et accompagné de l'aulos), puis les *nomoi* citharistique et aulétique, purement instrumentaux et conçus pour d'habiles musiciens (voir Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 4-7; T.J. Mathiesen, 1999, 59). L'on suppose que les interprètes avaient une certaine liberté lors de l'exécution de ces œuvres (T. Power, 2020, 189-190). Au-delà d'une forme de composition musicale, le terme *nomos* signifie « loi », une synonymie soulevée par le Pseudo-Aristote (*Problèmes*, 19.28; voir aussi Aristote, *Politique*, 3.1287a-b). Enfin, sur le nome musical, voir F. Lasserre, 1954, 22-29; M.L. West, 1992, 215-218; T.J. Mathiesen, 1999, 58-71.

<sup>13</sup> Sur les *Hymnes homériques*, voir Furley-Bremer, vol. I, 41-43; M.L. West (éd.), 2003; R. Nünlist, 2004; le collectif *Hymnes de la Grèce antique* (2012); N.J. Richardson, 2015.

<sup>14</sup> Le péan aurait, à l'origine, été composé exclusivement en l'honneur d'Apollon et d'Artémis (Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320a21-25; E. Moutsopoulos, 1959, 271; Mathiesen, 1999, 36-37; A. Bélis, 2001). Au premier chant de l'*Illiade* (1.472-474), les Achéens « entonnent un beau péan » (καλὸν ἀειδόντες παίηονα) pour apaiser Apollon qui fait sévir la peste parmi les troupes. Dans l'*Hymne homérique à Apollon* (3.514-517), le dieu muni de sa *phorminx* guide la marche des Crétois vers Pytho, alors que ceux-ci entonnent un péan. Les *Hymnes delphiques à Apollon* sont par ailleurs catégorisés comme des péans (voir A. Bélis, 2001). Or, d'autres divinités peuvent recevoir des compositions péaniques, même Dionysos (voir Furley-Bremer, vol. I, 84 et sq.). Un péan en l'honneur de Dionysos, composé par Philodème de Skarpeia, a été découvert à Delphes (voir Furley-Bremer, vol. I, 121-128 et vol. II, 52-84). Pour le dithyrambe et son lien étroit avec Dionysos, voir Pindare, *Olympiques*, 13.18-19; Eschyle, *TrGF* 355; Platon, *Lois*, 3.700a-b6; Euripide, *Bacchantes*, 526-529; Plutarque, *Moralia*, 389b; Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320a25-33, 320b12-16 et 21-23; A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 5-14; T.J. Mathiesen, 1999, 71-81; Furley-Bremer, vol. I, 248-256.

<sup>15</sup> L'hymne est un type de composition exclusivement dédié aux dieux (Platon, *République*, 10.607a). « (...) the hymn differs from normal speech or song in turning from human society to address a god or company

trois genres. Ces difficultés, maintes fois soulevées dans les ouvrages, sont aussi dues à la plasticité du terme ὕμνος dans les textes anciens, qui est parfois employé dans un sens générique – sens qui en fait une pièce musicale chantée pour honorer les dieux – qui semblerait recouvrir les œuvres péaniques et dithyrambiques, le cas échéant des sous-catégories d'hymne<sup>16</sup>. Un passage des *Lois* de Platon, qui demeure le plus ancien témoignage conservé faisant état d'une taxinomie de ces genres poétiques, abonderait en ce sens. Le philosophe y évoque un temps passé où l'on distinguait différentes catégories de chants :

τι ἦν εἶδος ὠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ὠδῆς ἕτερον εἶδος, θρήνους δέ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσε· καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο Διονύσου γ'αἴνεσες, οἴμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ὠδὴν ὡς τινα ἑτέραν

---

of gods » (Furley-Bremer, vol. I, 2). Différents mètres sont utilisés pour construire des hymnes, dont l'hexamètre, qui est caractéristique des hymnes dits homériques (Furley-Bremer, vol. I, 41-43). Un hymne pouvait aussi être chanté en solo si l'on en croit Hésiode, qui évoque un prix gagné pour un hymne exécuté seul aux jeux d'Amphidamas à Chalcis (*Travaux et les jours*, 654-662). On accompagnait d'ordinaire le chant hymnique de la *kithara* (Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320a12-20; voir T.J. Mathiesen, 1999, 30). Des compositions hymniques pouvaient également donner lieu à des exécutions d'envergure : l'hymne delphique composé par Liménios, par exemple, était chanté par soixante-quatorze choreutes, et accompagné de plusieurs citharistes et aulètes (pour le détail des effectifs, voir A. Bélis, 2001, 7 en ligne). Enfin, pour les critères qui font d'une œuvre un hymne, voir surtout Furley-Bremer, vol. I, 1-40; sur l'hymne en Grèce ancienne, voir T.J. Mathiesen, 1999, 29-36, 78-79; Furley-Bremer, vol. I, 8-14; le collectif *Hymnes de la Grèce antique* (2012).

<sup>16</sup> Le terme ὕμνος fait l'objet d'une utilisation polysémique et parfois généralisante par les auteurs grecs (voir Furley-Bremer, vol. I, 8-14; N. Le Meur-Weissman, 2012, 82-83). À cette difficulté s'ajoute l'évolution de la définition de l'hymne au fil des siècles (voir N. Le Meur-Weissman, 2012, 79-89). Dans leur ouvrage sur les hymnes grecs, Furley-Bremer (vol. I, 84-91) évoquent différentes théories alors récemment proposées en ce qui a trait aux caractéristiques qui font des œuvres péaniques un genre de composition distincte. Sur ces questions de définition des genres, voir notamment A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 5-18; Furley-Bremer, vol. I, 8-14; A. Bélis, 2001; N. Le Meur-Weissman, 2012.

Les prières aux dieux formaient alors une catégorie de chants, qu'on appelait des « hymnes »; contrastait avec celle-ci une autre catégorie de chants, surtout appelés « thrènes »; puis les péans constituaient un autre type, et un autre encore ceux qu'on appelle « dithyrambes » en raison, je crois, de leurs liens avec Dinoyosos. Et ceux qu'on appelle « nomos » formaient une tout autre classe.

(Platon, *Lois*, 3.700b)

Il s'indigne ensuite du fait que « des poètes dépourvus de sens musical » (τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ) « et ignorant ce qui est juste et légitime en matière de musique » (ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον) aient plus tard « mélangé les thrènes aux hymnes et les péans aux dithyrambes » (κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις), « confondant tout avec tout » (καὶ πάντα εἰς πάντα ξυνάγοντες). Platon pointe sans doute dans ce passage les innovations musicales qui ont marqué le V<sup>e</sup> siècle et qui, selon sa théorie de l'éthos, représentaient une menace pour l'équilibre social et la constitution civique<sup>17</sup>. Mais l'intérêt que représente cette lecture du passage, qui est empruntée à N. Le Meur-Weissman, c'est qu'elle prend en compte le rapport binaire et d'opposition que sous-tend le terme ἕτερον. Ainsi, on n'aboutit plus « à une énumération de quatre genres distincts, hymnes, thrènes, péans et dithyrambes », mais à « une double opposition entre hymnes et thrènes (...) d'une part, et péans et

---

<sup>17</sup> Cf. Platon, *République*, 4.425b5-c6. Ces innovations, qui en réalité s'échelonnent sur les VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles (voir S.A. Gurd, 2016, 97), ont permis une plus grande liberté au niveau de la composition et de l'exécution musicales, ce à quoi s'opposent Platon et d'autres. Ce phénomène est communément appelé en recherche la « new music ». Si l'on se fie à ce qu'en disent les sources, cette « new music » se caractérise, en somme, par le mélange des formes, par une complexification accrue des compositions et une recherche nouvelle de virtuosité, ainsi que par une plus grande importance conférée aux instruments de musique, ce qui tend à fragiliser la position prédominante de la voix (voir par exemple Aristophane, *Nuées*, 969, la scholie à 971a cf. Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320b; Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 6, 12, 29-30; M.L. West, 1992, 194-197; A.-G. Wersinger, 2001, 291 *et sq.*; S.A. Gurd, 2016, 97-132, 97 n. 3 pour des références). Le concept moderne de « new music » ne fait cependant pas l'unanimité (voir P. LeVen, 2010). Pour l'éthos musical, voir *infra*, p. 63-68.

dithyrambes de l'autre »<sup>18</sup>. Ce schéma syntaxique, qui ne dissocie plus le péan et le dithyrambe de la forme hymnique et qui permet alors de considérer ceux-ci comme des sous-genres, concorde du reste parfaitement avec la formule binaire qui joint chacun des deux accusatifs θρήνους et παίωνας aux datifs ὕμνοις et διθυράμβοις<sup>19</sup>.

La relation d'opposition que cette lecture établit entre le péan et le dithyrambe paraît aussi chez Pindare et plus tard chez Plutarque<sup>20</sup>, lequel en explique les fondements par les tempéraments divergents d'Apollon et de Dionysos et, conséquemment, des œuvres qui leur sont consacrées. Dans son exposé sur le temple d'Apollon Pythien à Delphes, il met en exergue une relation antagoniste – mais non moins complémentaire, comme en témoigne la présence de Dionysos dans le sanctuaire qu'abritent les hauteurs du mont Parnasse – de ces deux entités : alors que l'une est dotée « d'une nature ordonnée et grave » (τάξις καὶ σπουδὴν ἄκρατον), et reçoit par le biais des œuvres péaniques « une musique mesurée et raisonnée » (τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν), l'autre, d'un caractère qui « mélange une certaine irrégularité à l'espièglerie, à l'insolence et à la déraison » (μεμιγμένην τινὰ παιδιᾶ καὶ ὕβρει καὶ μανίᾳ προσφέροντες ἄνωμαλίαν), se délecte « de chants dithyrambiques pleins de passions » (διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ) et « d'un changement qui implique une forme d'errance et de dispersion » (μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης : Plutarque, *Moralia*, 389a-b). Si le passage suggère en filigrane une forme de dualité entre apollinisme et dionysisme, un tel concept n'est que très partiellement applicable à la pensée grecque et

---

<sup>18</sup> N. Le Meur-Weissman, 2012, 84.

<sup>19</sup> « Il est donc possible de conclure, en ce sens, que les Anciens, dans leur taxinomie des formes poétiques, comprenaient le dithyrambe, chant en l'honneur de Dionysos, comme un type particulier d'hymne. » (N. Le Meur-Weissman, 2012, 89). Furley-Bremer, abondent dans le même sens, incluant dans leur ouvrage sur les hymnes grecs plusieurs péans et dithyrambes, aux chapitres 2 et 7 notamment.

<sup>20</sup> Pindare, fr. 128c Race; Plutarque, *Moralia*, 389a-b. Proclus oppose le dithyrambe au nome, un genre qu'il associe aussi à Apollon (*Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320b12-16, 21-23; voir N. Le Meur-Weissman, 2012, 80-82).



à ses dieux, dont la nature s'avère largement plus complexe<sup>21</sup>. Ce qui nous intéresse néanmoins à ce propos, c'est le caractère pour ainsi dire passionné couramment associé aux œuvres dionysiaques par les Anciens, caractère évoqué déjà par l'auteur du livre 8 de la *Politique* (1342b). De fait, ce dernier affirmait que « toute poésie bacchique » (πᾶσα γὰρ βακχεία) appartient à l'aulos et au mode phrygien, « comme le dithyrambe, que l'on considère comme étant phrygien » (ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον), et que cet instrument et ce mode se ressemblent « car ils sont tous deux orgiastiques et passionnés » (ἄμφω γὰρ ὀργιαστικά καὶ παθητικά)<sup>22</sup>. Ainsi, la musique dithyrambique s'accompagnerait d'une expérience interne, émotionnelle ou autre. Le laisse aussi entendre la première mention connue du terme διθύραμβος, trouvée dans un fragment d'Archiloque de Paros, un poète actif durant la première moitié du VII<sup>e</sup> siècle, qui dit savoir comment initier le beau dithyrambe pour Dionysos, étant « foudroyé par le vin au niveau de ses *phrênes* »<sup>23</sup>. La relation qu'établit le poète entre son état d'ébriété et la poésie dithyrambique non seulement rappelle les prérogatives du dieu en matière de vin et d'ivresse, mais pointe les mécanismes mêmes de cette ivresse dionysiaque, laquelle s'expérimente accompagnée de danse et de musique. Enfin, des dithyrambes sont exécutés, à Athènes, par des chœurs d'hommes et de garçons lors des fêtes en l'honneur

---

<sup>21</sup> Cet aspect a déjà fait l'objet de nombreuses discussions, et nous nous permettons ici de renvoyer à S.A. Gurd, qui l'aborde en note (2016, 103 n. 42).

<sup>22</sup> Aristote, *Politique*, 8.1342b1-8; aussi Pollux, 4.81. Selon Denys d'Halicarnasse, les compositeurs de dithyrambes changeaient de mode, utilisant le dorien, le phrygien et le lydien (*De compositione verborum*, 19.35-42). Enfin, on peut inférer que le dithyrambe, comme les autres formes musicales d'ailleurs, s'est complexifié avec le temps, laissant place à une plus grande liberté au niveau de la composition (voir notamment Pseudo-Aristote, *Problèmes*, 19.19-26). « In the later fifth-century dithyramb the instrumental prelude became something quite elaborate and fantasy-like. » (M.L. West, 1992, 205). Sur le tempérament tumultueux et « enthousiasmant » du dithyrambe, voir encore Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 320b12-16 et 21-23.

<sup>23</sup> Archiloque, fr. 120 Gerber : οἴνω συγκεραυνωθεὶς φρένα; A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 5; N. Le Meur-Weissman, 2012, 80; sur Archiloque, voir D.E. Gerber (éd.), 1999a, 5-6.

de Dionysos, notamment aux Grandes Dionysies, durant lesquelles un concours de dithyrambes précède les fameux concours dramatiques<sup>24</sup>.

### Les *harmoniai*

Les *harmoniai*, que les Grecs appellent aussi parfois *melê* et que nous traduisons par « modes », tirent leurs noms de différents peuples, les principales étant la dorienne, la phrygienne et la lydienne<sup>25</sup>. Le système musical des Grecs demeurant en partie obscur en raison des complexités et lacunes que comportent les documents anciens, il s'avère difficile, voire impossible de saisir toutes les nuances et caractéristiques qui distinguent une *harmonia* d'une autre. D'aucuns s'entendent néanmoins pour dire que chacune des *harmoniai* se caractérise par une structure intervallique unique<sup>26</sup>, laquelle, comme on

---

<sup>24</sup> À ce sujet, voir *infra*, p. 216-217. D'autres fêtes, pour certaines non dionysiaques, comme les Thargélies et les Petites Panathénées, comportaient des concours de dithyrambes (A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 7-10; 1968, 73-77; T.J. Mathiesen, 1999, 94-96; Furley-Bremer, vol. I, 21; N. Le Meur-Weissman, 2012, 81 n. 7; R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 23). A.W. Pickard-Cambridge (1927, 10) est d'avis que l'exécution de dithyrambes dans le cadre d'une fête apolinienne (i.e. les Thargélies) ne contredit pas la nature dionysiaque de ces œuvres, et s'expliquerait notamment par l'association étroite des deux divinités à Delphes.

<sup>25</sup> Dans son exposé sur la question, M.L. West (1992, 177-184) aborde en premier lieu les six *harmoniai* qu'il dit « damoniennes », i.e. la syntonolydienne, la mixolydienne, l'ionienne, la lydienne, la dorienne et la phrygienne. Cette dernière paraît déjà chez Alcman et Stésichore (*PMG* 126, 212), où elle est employée avec le terme *melos*. Il y a aussi les *harmoniai* éolienne, hypodorienne, hypophrygienne et une locrienne (M.L. West, 1992, 183-184). Sur les modes grecs, voir encore F. Lasserre, 1954, 38-39; J. Chailley, 1956.

<sup>26</sup> A. Barker, 1989, 431; M.L. West, 1992, 174-189. F. Lasserre (1954, 38) propose toutefois que les *harmoniai* renvoient à des registres plutôt qu'à des modes (i.e. des structures intervalliques). Selon J. Chailley (1956, 145-146), la structure de la gamme grecque serait désignée, non pas par le terme *harmonia*, mais par *ούστημα*. D'autres enfin s'en tiennent à souligner notre ignorance complète en ce qui concerne les *harmoniai* grecques (notamment E. Moutsopoulos, 2007, 43; sur ces difficultés, voir encore R.W. Wallace, 2005, 147-148; S.A. Gurd, 2016, 116-117). Sans vouloir faire fi de ces difficultés d'interprétation, nous pensons légitime d'adopter la définition formulée par Aristide Quintilien, acceptée par M.L. West, et selon laquelle « (...) the Dorian, the Phrygian, and the other *harmoniai*, while having some elements in

peut l'inférer, la dote d'un tempérament spécifique en vertu duquel elle est associée à certains genres compositionnels. Pensons aux modes majeur et mineur dans la musique occidentale, dont l'un évoque la gaieté et l'autre la tristesse. C'est précisément au niveau de leur structure intervallique, par la bémolisation (i.e. abaissement d'un demi ton) de la tierce, de la sixte et de la septième (sauf lorsqu'il y a utilisation de la sensible, c'est-à-dire d'une septième non bémolisée) que s'opère le changement du majeur au mineur et que s'expriment ces dispositions émotionnelles opposées. Le caractère passionné du mode phrygien, ainsi que ses rapports avec la poésie dithyrambique et le culte de Dionysos ont déjà été soulignés. D'un autre côté, la réception de la musique par les Grecs et les idées émises à son sujet relèvent davantage du pluralisme que de l'uniformité. Si certaines définitions sont certes répandues dans la littérature ancienne – comme celle qui fait du mode phrygien un mode passionné –, elles n'empêchent en aucun cas l'expression d'idées ou d'impressions divergentes. Certains décalages entre la philosophie musicale de Platon et celle de son disciple Aristote rendent évidente cette pluralité de points de vue. Alors que le premier associe le mode lydien à la consommation de vin, et le bannit de sa cité idéale en raison de sa mollesse et de son caractère efféminé (χαλαρός), le second le juge parfaitement adéquat pour l'éducation des jeunes garçons, parce qu'il leur est accessible et plaisant<sup>27</sup>. Et le mode phrygien n'échappe pas aux considérations hétéroclites : considéré par l'auteur de la *Politique* pour son caractère tumultueux, Platon lui concède une certaine tempérance, l'estimant

ἐν εἰρηνικῇ τε καὶ μὴ βιαίῳ ἀλλ' ἐν ἔκουσίᾳ πράξει ὄντος, ἢ τινὰ τι πείθοντός τε καὶ δεομένου, | ἢ εὐχῇ θεὸν ἢ διδασχῇ καὶ νοουθετήσῃ ἀνθρώπων

---

common, (...) differed from one another in the selection of notes used, and to some extent in ambitus. Each one contained its own particular set of intervallic relationships (...) » (M.L. West, 1992, 177-178; Aristide Quintilien, *De musica*, 29.18-21).

<sup>27</sup> Platon, *République*, 3.398e; Aristote, *Politique*, 8.1342b30. Les modes lydien et phrygien sont associés à l'Asie Mineure (Telestes, *PMG* 810 : τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας; « le phrygien et le lydien proviennent des Barbares »).

utile pour l'action pacifique et volontaire, et non pour la violence, pour persuader ou supplier quelqu'un, un dieu par la prière, un autre homme par l'enseignement ou l'admonition

(Platon, *République*, 3.399b)

Ainsi, le mode phrygien répond au mode dorien, qui se fait quant à lui l'expression du courage viril et convient donc tout à fait aux actions guerrières<sup>28</sup>. Mais si de telles disparités dans les discours sur la musique sont en effet attribuables à la subjectivité et aux intentions littéraires des auteurs, elles pourraient aussi s'expliquer par une certaine polyvalence des *harmoniai*, lesquelles ont possiblement pu évoquer différents *êthê*, selon

---

<sup>28</sup> Platon, *République*, 3.399a : ἢ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου; aussi *Lettres*, 7.336c; voir C. Lord, 1978, 37; F. Pelosi, 2010, 32. D'autres interprètent différemment ce passage de la *République*, associant la tempérance au mode dorien et la violence au mode phrygien (J. Assael, 1988, 86-87; A.-G. Wersinger, 2001, 186-187; C. Tartaglini, 2003, 319). Or, le dorien précède le phrygien dans l'introduction du passage (ἀλλὰ κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστὶ; « mais il semble qu'il te reste le dorien et le phrygien »). Cela laisserait supposer que la première description, qui concerne le tempérament polémique, s'applique à l'harmonie dorienne, et que la seconde, qui évoque un éthos pacifique, concerne le phrygien (cf. Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 17). A. Barker (2002, 62-63) propose que Platon conserve ces deux modes en vertu de leur perfection numérique : la structure intervallique dorienne est la plus parfaite de toutes, l'organisation des intervalles graves étant identique à celle des aigus et les deux tétracordes se positionnant dans un rapport mutuel de quinte juste; le mode phrygien, moins parfait dans la mesure où la relation entre les deux tétracordes ne repose pas sur une quinte juste, se caractérise néanmoins par l'agencement symétrique des ceux-ci. R.W. Wallace (2005, 148) soulève les problèmes d'interprétation que posent ces deux *harmoniai*, lesquelles sont presque identiques au niveau de la structure, mais opposées quant au tempérament. Enfin, le mode dorien est considéré comme le seul mode véritablement hellénique (Platon, *Lachès*, 188d-e), et est tenu pour être le plus viril de tous (Aristote, *Politique*, 8.1342b14 : μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον; M.L. West, 1992, 179-180). Il était apparemment le premier mode à être enseigné aux jeunes garçons (Aristophane, *Cavaliers*, 985-996). On l'employait toutefois pour toutes sortes de compositions, allant des chants de marche aux lamentations tragiques, en passant par la chanson d'amour (Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 17; T.J. Mathiesen, 1999, 152-153).

le genre de l'œuvre par exemple, tout en étant investie d'un caractère général<sup>29</sup>. Mais l'intérêt que présente l'extrait cité de la *République* réside aussi dans le pouvoir de persuasion qui y est conféré à l'*harmonia* phrygienne, laquelle peut agir auprès des hommes et des dieux. L'importance du mode phrygien dans la vénération des dieux est mise en exergue ailleurs dans la littérature<sup>30</sup>, notamment chez Euripide, lequel en rappelle continûment les origines asiatiques et l'usage dans les rituels frénétiques<sup>31</sup>, lors desquels, nous le verrons, ce mode musical passait pour le déclencheur de l'expérience extatique.

### Les formules rythmiques

Comparativement à l'aspect mélodique de la musique, qui est presque entièrement perdu, l'aspect rythmique demeure assez bien documenté. Cela s'explique par la relation intrinsèque qui relie le mètre à la scansion linguistique, laquelle se base sur le schéma longue-brève des syllabes inhérent à la langue grecque, auquel devait correspondre la longueur des notes (i.e. une longue syllabe pour une longue note)<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Voir R.W. Wallace, 2005, 155. Ainsi, bien que le mode majeur, en musique moderne occidentale, soit généralement associé à la gaieté, il peut transposer toute une gamme d'émotions selon le traitement qu'on en fait, allant de la joie à la nostalgie, voire la mélancolie. Le *Nocturne* de Chopin en mi bémol majeur (op. 9, no. 2), que l'on qualifierait difficilement de « joyeux », en est un exemple éloquent.

<sup>30</sup> Platon, *Banquet*, 215c; Pseudo-Platon, *Minos*, 318b; Aristote, *Politique*, 8.1340d9.

<sup>31</sup> Euripide, *Bacchantes*, 155-161; *Troyennes*, 545; *Iphigénie à Aulis*, 576-578.

<sup>32</sup> Platon, *République*, 3.400a. « We can claim knowledge of the rhythms of ancient music because there is good reason to believe that they are reflected with reasonable fidelity in the metres of those verse texts which we know to have been sung (and in many cases danced). » (M.L. West, 1992, 130; voir aussi l'exposé de T.J. Mathiesen sur les *Rythmica* d'Aristoxène de Tarente, 1999, 334-344). Observant les partitions des péans delphiques, A. Bélis fait remarquer le niveau de difficulté du travail des poètes-compositeurs, qui « avaient à écrire un texte dont les mots devaient se plier d'une façon ou d'une autre au carcan rythmique du péon-crétique » (2001, 10 en ligne). Elle suggère donc une préséance de la métrique sur le texte, affirmant que « les vers n'ont été écrits qu'en fonction des mélodies et des rythmes auxquels ils étaient destinés » (A. Bélis, 2001, 15 en ligne). Le souci qu'accordait Platon à la primauté du texte sur la mélodie et

Aristote dénombre trois mètres principaux<sup>33</sup> : le mètre dactylique (– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –), le mètre épique par excellence et sans doute l’un des plus répandus dans l’Antiquité<sup>34</sup>, le mètre péanique (– ∪ –, – ∪ ∪ ∪), surtout employé dans la Comédie ancienne et notamment chez Aristophane<sup>35</sup>, puis le mètre iambique (x – ∪ –), typique de la poésie ionienne<sup>36</sup>. Par ses rapports avec le culte de Déméter, le mètre iambique nous intéresse plus particulièrement. La plus ancienne mention connue à ce jour du terme *iambos* se trouve dans un fragment d’Archiloque de Paros, qui se présente comme la figure de proue de la poésie iambique<sup>37</sup> :

καί μ’ οὔτ’ ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει.

Je n’ai d’intérêt ni pour les iambes, ni pour les réjouissances.

(Archiloque, fr. 215 Gerber)

---

le rythme aurait, selon elle, justement servi à condamner la pratique des compositeurs (*République*, 3.398d; voir A. Bélis, 2001, 24 n. 25 en ligne). L’importance du mètre se traduit par son rôle en tant que « stable reference by means of which choral singers, dancers, and instrumentalists could synchronize themselves. » (S.A. Gurd, 2016, 15).

<sup>33</sup> Voir notamment la *Rhétorique* d’Aristote (3.1409a4), et les *Rythmica* (ou *Elementa rythmica*) d’Aristoxène de Tarente, lesquels sont discutés par T.J. Mathiesen (1999, 342).

<sup>34</sup> L’hexamètre est typique de la poésie épique d’Homère, d’Hésiode et d’auteurs plus tardifs, ainsi que de la poésie didactique et de plus courts poèmes, comme les oracles versifiés. Dans la poésie épique, on accompagnait le chant de la lyre (M.L. West, 1987, 19). Aristote appelle ce mètre « héroïque » (ἡρωϊκός), et affirme qu’il ne convient pas au langage parlé, mais a besoin de musique (Aristote, *Rhétorique*, 3.1408b31-32 cf. Platon, *République*, 3.400b1-5). Sur ce mètre, voir M.L. West, 1987, 19-23; 1992, 135-136; pour les détails en matière de métrique et de rythmes grecs, nous renvoyons d’emblée aux ouvrages de M.L. West (1987) et de M. Steinruck (2006).

<sup>35</sup> M.L. West, 1992, 140-142.

<sup>36</sup> « The normal starting point for delineating the iambic corpus is the group of poems from Ionic-speaking areas that are not ἔπη, that is to say, neither epic nor elegiac » (A. Rotstein, 2009, 34).

<sup>37</sup> Archiloque est à la tête de la liste canonique des poètes iambiques, laquelle comprend deux autres poètes, Hipponax et Simonide (voir l’édition de D.E. Gerber (éd.), 1999a; A. Rotstein, 2009, 28-29; voir les pages 27 à 52 pour les autres auteurs ayant possiblement écrit de la poésie iambique).

L'expression *iambos* désignait alors vraisemblablement un type de poésie, dans la mesure où le référent métrique (i.e. le pied composé d'une brève puis d'une longue) ne lui aurait été attribué qu'en deuxième lieu<sup>38</sup>. Remarquons dans ce passage le parallélisme établi entre l'*iambos* et *τερπωλή*, un vocable qui renvoie à une forme de plaisir expérimenté dans des occasions impliquant divertissement et convivialité<sup>39</sup>. Cette association permet de saisir, certes de façon superficielle, le sens, voire le tempérament que conférait le poète à l'iambe. L'auteur du traité *Sur la musique* faussement attribué à Plutarque rapporte qu'Archiloque a inventé le trimètre et le tétramètre iambiques; le trimètre se rencontre surtout dans les œuvres des poètes ioniens et, plus tard, dans les dialogues dramatiques, et le tétramètre truffe l'Ancienne Comédie, où il sert notamment à donner le rythme aux entrées et sorties du chœur<sup>40</sup>. Selon le même passage, c'est encore le poète de Paros qui aurait montré à chanter les vers iambiques en alternant les vers chantés et les vers parlés, un procédé adopté plus tard par les poètes tragiques<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> « The term ἴαμβος is commonly used by the ancients in referring to a poem of a certain type. (...) the name ἴαμβος does not automatically imply a particular metre or metrical type. Iambic metre got its name from being particularly characteristic of ἴαμβοι, not vice versa. » (M.L. West, 1974, 22; voir aussi l'introduction dans l'édition de D.E. Gerber (éd.), 1999a). Pour l'emploi des différents termes dérivés de *iambos* par les Anciens, voir A. Rotstein, 2009, 183-226.

<sup>39</sup> « I suggest the following working-definition of *τερπωλή* as 'pleasure or entertainment in a context of leisure related to commensality or conviviality'. » (A. Rotstein, 2009, 160, voir les pages 151 à 166 pour une analyse détaillée de ce fragment et du sens à attribuer à *τερπωλή*).

<sup>40</sup> Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 28; M.L. West, 1987, 29; A. Rotstein, 2009, 62-63. On appelle *iambos* le pied métrique  $\cup -$ , mais dans les vers dits « iambiques », l'unité de mesure n'est pas le pied mais le mètre ( $x - \cup -$ ), avec ses nombreuses variantes. C'est pourquoi les vers ayant le schéma rythmique suivant  $x - \cup - x - \cup - x - \cup -$  sont appelés des trimètres, et non hexamètres, iambiques (sur la question, voir M.L. West, 1987, 5, 24-25; 1992, 137-140).

<sup>41</sup> M.L. West, 1987, 24. Le tétramètre iambique était employé dans des sections dites *agônes*, où le chant du chœur alternait avec des paroles émises par des acteurs (voir M. Ercoles, 2020, 132). Sur la figure d'Archiloque comme musicien accompli et innovateur, voir A. Rotstein, 2009, 230-234.

Parmi les témoignages issus de l'époque classique, c'est probablement chez Aristote que l'on trouve les informations les plus substantielles sur le genre iambique<sup>42</sup>. L'un des passages les plus cités à ce sujet se trouve dans la *Poétique*, où le Stagirite associe le mètre iambique à l'invective :

ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον—διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τοῦτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους.

On a aussi employé dans ceux-ci [poèmes épiques burlesques] le mètre iambique en vertu de sa cohérence avec le genre – c'est pourquoi on le dit « iambique », car c'est dans ce mètre que l'on s'invective (« s'iambise ») les uns les autres.

(Aristote, *Poétique*, 1448b30-33)<sup>43</sup>

Bien qu'une tendance à l'invective et à la moquerie ne puisse être tenue pour le dénominateur commun de toute poésie caractérisée de « iambique », dans la mesure où les *iamboi* ne versent pas toujours et nécessairement dans ce genre de propos, il s'agit néanmoins du trait dominant<sup>44</sup>. Précisant en quoi devrait consister, selon lui, l'éducation

---

<sup>42</sup> A. Rotstein consacre le chapitre 3 de son ouvrage au traitement de l'*iambos* dans l'œuvre d'Aristote (2009, 61-111).

<sup>43</sup> Voir aussi Strabon, 9.3.10; T.J. Mathiesen, 1999, 24-25. Aristote utilise le terme ἰαμβεῖον pour faire référence au rythme iambique, et non à la poésie du même nom; le verbe ἰαμβίζειν n'est pas attesté avant cela (A. Rotstein, 2009, 63, 100). « Aristotle and his readers probably associated ἰαμβίζειν with a range of verbal utterances, from mild, witty, funny jokes to sharp and pungent criticism, and also with a type of language that could include obscenities and insults. » (A. Rotstein, 2009, 101). Ailleurs, il précise que l'*iambos* est un pied métrique inhérent à la langue communément parlée (ἡ λέξις ἢ τῶν πολλῶν), de sorte que « tous font usage du mètre iambique quand ils parlent » (διὸ μάλιστα πάντες τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες : *Rhétorique*, 3.1408b32-34). Cette définition, qui n'est pas sans créer de distorsion avec le caractère propre à l'invective qu'il attribue au *iambeion* dans la *Poétique*, pourrait faire allusion à l'utilisation du trimètre iambique dans les dialogues dramatiques (voir A. Rotstein, 2009, 62-63).

<sup>44</sup> Voir M.L. West, 1974, 22-39; surtout A. Rotstein, 2009, 3-24, 319-346. Les *iambi* d'Horace sont écrits en mètres iambiques, et si certains de ces poèmes comportent des invectives, d'autres n'en contiennent pas



des jeunes, Aristote revendique la prohibition dans la cité du langage indécent (αἰσχρολογία), « surtout auprès des jeunes » (μάλιστα μὲν οὖν ἐκ τῶν νέων), « de sorte qu'ils ne disent ou entendent rien de ce genre » (ὅπως μήτε λέγωσι μήτε ἀκούωσι μηδὲν τοιοῦτον : *Politique*, 7.1336b5-8). Il ajoute que les jeunes ne devraient d'ailleurs pas assister aux iambes ou aux comédies, puisqu'ils ne sont pas encore immunisés contre leurs effets indésirables<sup>45</sup>. Ce passage, en plus de laisser entendre que des exécutions de poésie iambique intégraient certains événements publics<sup>46</sup>, évoque immanquablement la théorie des *êthê* musicaux<sup>47</sup>, selon laquelle les rythmes, à l'instar des modes, se distinguent par un caractère qui leur est inhérent, les uns étant plus stables (στασιμώτεροι), les autres mouvementés (κινητικοί), et de ces derniers, certains étant plus vulgaires (φορτικώτεροι), d'autres plus libres (ἐλευθεριώτεροι). À partir de cette prémisse, on établit que

---

et adoptent d'autres tempéraments (voir N. Rudd (éd.) (2004), *Horace. Odes and Epodes*, trad. N. Rudd, Cambridge/Londres, p. 12). « I suggest that we may recognize iambus most confidently in those types of subject matter for which elegiacs are never used: that is, in explicitly sexual poems, in invective which goes beyond the witty banter we found in elegy, and in certain other sorts of vulgarity. These are, of course, the very elements that are especially associated with the iambic name. » (M.L. West, 1974, 25; pour la comparaison avec l'élegie, voir aussi E. Bowie, 1986, 14, cité *supra*, p. 48-49 n. 9). A. Rotstein montre néanmoins de façon convaincante que l'invective est la caractéristique dominante de l'iambe (2009, 319-346).

<sup>45</sup> Aristote, *Politique*, 7. 1336b20-22.

<sup>46</sup> « Aristotle's passage, then, indicates that *iamboi* were conceived as a genre performed in public. The performance context implied is most probably the same as for comedies, namely, religious festivals, perhaps competitive ones. » (A. Rotstein, 2009, 263). L'exécution d'iambes en contexte agônistique est fortement suggérée par Platon, qui propose une loi visant à empêcher les auteurs de comédies, d'iambes ou de quelque type de chant que ce soit de ridiculiser (κωμωδεῖν) un citoyen, par la parole ou l'imitation (μήτε λόγῳ μήτε εἰκόνι), à défaut de quoi, le fautif se verrait, le jour même, expulsé du pays par les juges de la compétition (*Lois*, 11.935e). Pour les différents contextes où l'on récitait de la poésie iambique publiquement, voir A. Rotstein, 2009, 253-278.

<sup>47</sup> Voir A. Rotstein, 2009, 183-188.

ὅτι δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους.

la musique a le pouvoir de produire un effet sur le caractère de l'âme, et si elle a un tel pouvoir, il est évident que les jeunes doivent être dirigés vers elle et en recevoir une éducation.

(Aristote, *Politique*, 8.1340b9-14)

## L'éthos

Les fondements de la notion d'éthos remontent au moins à Damon d'Oa. Cette notion suggère que la musique, en fonction du tempérament (ἦθος) de ses composantes mélodiques et rythmiques, exerce un effet sur l'auditeur<sup>48</sup>. En tant que composante de la *paideia*<sup>49</sup> et omniprésente dans la société grecque, la musique tient une place importante et formatrice dans la vie du citoyen. Convaincu qu'une éducation musicale stable et réglementée pourrait garantir l'harmonie au sein de la cité, Damon, un théoricien de la musique qui aurait été conseiller de Périclès<sup>50</sup>, aurait voulu faire de la musique un

---

<sup>48</sup> Damon, B 9 DK = Platon, *République*, 3.400a-b. Sur l'éthos, voir H. Abert, 1968; T.J. Mathiesen, 1984; J. Assael, 1988; M.L. West, 1992, 246-253; le collectif *Mousikè et aretè* (2007).

<sup>49</sup> Le livre II du *De musica* d'Aristide Quintilien est entièrement consacré au rôle éducatif de la musique (voir T.J. Mathiesen, 1999, 125-126). La notion d'éthos y est longuement discutée (voir surtout T.J. Mathiesen, 1999, 160-162). Pour Démocrite (B 179 DK), la musique fait partie des disciplines qui favorisent le développement d'un sens de l'honneur, et Platon (*Protagoras*, 326a4-b6) exalte ses qualités formatrices auprès de la jeunesse. « (...) c'est la musique qui définit traditionnellement la *paideia* grecque. » (A.-G. Wersinger, 2007b, 45).

<sup>50</sup> Son rôle politique auprès de Périclès lui aurait valu l'ostracisme (sur Damon, voir F. Lasserre, 1954, 53-73; E. Frank, 1962, 2; A. Barker, 2002, 65-66; R.W. Wallace, 2004; 2015, 23 *et sq.*; E. Moutsopoulos, 2007; sur son ostracisme, voir Aristote, *Constitution d'Athènes*, 27.4; Plutarque, *Vie de Périclès*, 4; F. Lasserre, 1954, 53-54; R.W. Wallace, 2004, 249-252). Les grandes lignes de sa théorie de l'éthos peuvent être retracées grâce à quelques fragments et à la *République* de Platon (3.398c-399c pour les harmonies; 3.400b1-c5 pour les rythmes; voir A. Barker, 2002, 67; R.W. Wallace, 2004, 256-257). La référence à Damon

instrument politique<sup>51</sup>. Il aurait par conséquent voulu instaurer une vie musicale prophylactique visant à éviter le désordre par le maintien des formes conventionnelles, toute innovation ou changement au niveau de la pratique musicale représentant un danger pour la cité et ses lois<sup>52</sup>. Se développe dans cet ordre d'idées une conception pour ainsi dire manichéenne des différents modes musicaux et motifs rythmiques, la nature « bonne » ou « mauvaise » de ceux-ci se traduisant dans l'effet qu'ils exercent sur l'auditeur, à savoir par exemple s'ils convoquent la servilité (ἀνελευθερία), l'insolence (ὑβρις), la folie (μανία) et autres formes de vices (κακία), ou leurs contraires<sup>53</sup>. L'efficacité

---

dans la *République* et le *Lachès* (180c8-d4, 197d1-5, 200a1-b7) est sans équivoque; selon le texte pseudo-platonicien *Axiochos* (364a), Charmide, l'oncle de Platon, aurait été l'ami de Damon. A. Barker soutient qu'il est imprudent de voir dans la catégorisation platonicienne des harmonies une inspiration damonienne (2002, 69-70). Pourtant, une telle influence n'est aucunement improbable (voir R.W. Wallace 2004, 259; E. Moutsopoulos, 2007, 41; E. Pöhlmann, 2010, 43). Sur les questions que soulève la transmission de la théorie de Damon, voir A. Barker, 2002, 68-69.

<sup>51</sup> A. Brancacci, 2001, 143; A. Barker, 2002, 65-66. Le fait que le système proposé par Damon concerne les formules rythmiques pourrait traduire l'importance du rythme en tant que point d'ancrage des multiples composantes d'une œuvre musicale que sont les mots, la mélodie, la danse et l'accompagnement instrumental (pour la classification des rythmes par Damon, voir Platon, *République*, 3.400b1-c5; R.W. Wallace, 2005). « This may be the single most important reason for song's ability to serve as a model of social order and even as a leading form of socialization: as the chorus moved in sync, so, too (at least ideally), did the city or court. » (S.A. Gurd, 2016, 15).

<sup>52</sup> Damon, B 10 DK; Platon, *République*, 4.425b5-c6 cf. *Lois*, 3.700b-e; voir E. Moutsopoulos, 1959, 188; 2004, 255-256; M.L. West, 1992, 13; R.W. Wallace, 2004, 258. C'est dans cette optique que Platon prescrit pour sa cité idéale de sévères réglementations au niveau de la pratique musicale, notamment en ce qui concerne les modes musicaux et instruments à conserver ou à bannir (*République*, 3.398e2-399c6).

<sup>53</sup> Platon, *République*, 3.400b cf. Aristote, *Politique*, 8.1340a18-23 : ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρίας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἡθῶν; « Il y a dans les rythmes et les mélodies des imitations, très proches de la nature, de la colère et de la douceur, du courage et de la tempérance, et de tous les contraires de ces dispositions et de toutes les autres ». A. Bélis (2007) fait d'intéressantes observations en ce qui a trait aux raisons pour lesquelles un musicien était considéré comme étant bon ou mauvais, sa qualité de musicien se faisant moins tributaire de ses capacités et connaissances musicales que de son attitude sur scène, à l'égard de la foule, voire de sa condition sociale, par exemple.

du stratagème mis en place par Damon se lit en filigrane dans un commentaire tardif, disant que Périclès avait appris de Damon les chants (μέλη) « grâce auxquels il a harmonisé la cité » (δι' ὧν ἤρμοξε τὴν πόλιν)<sup>54</sup>.

Inspiré par les conceptions politisées de son prédécesseur, Platon expose des rapports de valeur entre certains modes musicaux et différents types de gouvernement – monarchique, timocratique, oligarchique, démocratique et tyrannique<sup>55</sup> – et imagine les différentes orientations que prendraient les sociétés gouvernées par de tels régimes. Un État oligarchique, par exemple, ne saurait aspirer à quelque forme d'idéalité puisque son citoyen, ayant reçu une éducation davantage focalisée sur la gymnastique que sur la musique, est dominé par l'avarice, l'avidité et la fourberie (*République*, 7.548b-c). C'est que l'*areté* n'est atteignable que par le biais d'une éducation équilibrée, combinant un exercice physique adéquat à une pratique musicale pondérée, qui n'emploie que les rythmes et mélodies qui imitent les bons *éthé* et qui sont donc propices à édifier l'esprit<sup>56</sup>. Une création musicale qui imite le courage, l'honnêteté ou toute autre belle qualité de caractère est d'emblée estimée bonne<sup>57</sup>. C'est donc la notion de *mimêsis* qui est la clé de

---

<sup>54</sup> Olympiodore, *In Platonis Alcibiadem Commentarii*, 138.4-11 Westerink. On retrouve l'idée d'une musique garante de l'harmonie au sein de la cité dans certaines légendes, notamment celle qui raconte que les chants de Terpandre avaient mis fin à la stasis qui pesait sur la ville de Sparte, en incitant ses citoyens à la concorde (Diodore, 8.28). Avec l'aide de sa *kithara* et de la Muse, Apollon donne aux hommes le goût de la paix et de l'eunomie (Pindare, *Pythiques*, 5.66-67).

<sup>55</sup> A.-G. Wersinger reprend cet aspect en détail (2001, 186).

<sup>56</sup> Platon, *Lois*, 7.809c; *Protagoras*, 323c5-326b6; *République*, 3.410a; voir E. Moutsopoulos, 1959, 92. L'éducation musicale du *Protagoras* est très semblable à celle de la *République*, mais s'en écarte en ce qu'elle ne suppose pas des rythmes ou mélodies meilleures que d'autres, et que la pratique musicale vise à améliorer la vie sociale de l'individu plutôt que son âme (A. Barker, 2002, 58-60). Les idées exposées seraient en l'occurrence plutôt damoniennes (A. Brancacci, 2001, 142).

<sup>57</sup> Platon, *République*, 3.398a-e. La superposition de l'éthique et de l'esthétique est sans équivoque dans les *Lois* (2.655a-b3).

voûte de la doctrine éthique de Platon<sup>58</sup>. Dans l'idée que certaines *harmoniai* peuvent être mauvaises pour l'esprit, Platon classe celles-ci selon leur caractère et limite leur usage, les réservant aux occasions auxquelles leur tempérament respectif convient le mieux (*République*, 3.398c-399c)<sup>59</sup>.

L'auteur aristotélicien du livre 8 de la *Politique* maintient dans l'ensemble l'ossature du système éthique platonicien, dont les relations étroites entre l'éthos musical et l'éducation. Or, ce livre comporte d'importantes digressions et contradictions qui ont mené les spécialistes à le considérer comme corrompu et à lui attribuer une date de composition ultérieure<sup>60</sup>. Les notions qu'il contient, certes aristotéliennes, sont par conséquent difficilement attribuables à l'époque classique. Mais parce que l'exposé qu'il propose sur l'éthos trouve ses grandes lignes dans les idées philosophiques du V<sup>e</sup> siècle, et parce que l'idée que la musique exerce des effets sur les êtres vivants intègre le discours philosophique d'Aristote<sup>61</sup>, le livre 8 de la *Politique* peut être abordé ici sans que cela ne soulève un reproche d'incohérence. L'auteur y explique que les mélodies contiennent des imitations d'états d'âme (μιμήματα τῶν ἡθῶν), qui confèrent à chaque *harmonia* une nature spécifique (φύσις), de sorte que chacune de ces *harmoniai* provoque un état chez l'auditeur (1340a39-43). Un simple son imitatif, isolé de tout

---

<sup>58</sup> Notamment T.J. Mathiesen, 1984, 267; F. Pelosi, 2010, 43; A. Provenza, 2020, 352-353. La théorie de la *mimêsis* de Platon n'est pas monolithique et continue, mais certaines récurrences permettent néanmoins de s'en faire une idée globale (S. Halliwell, 2002, p. 38-39). G. Staab soulève la possibilité que Damon ait inspiré la théorie de la *mimêsis* platonicienne (2010, 119), ce à quoi s'oppose A. Barker (2002, 71).

<sup>59</sup> Les modes typiques des beuveries érotiques, pleins d'ivresse et de mollesse comme l'iasien et le lydien, sont inappropriés, voire inacceptables en d'autres circonstances (A.-G. Wersinger, 2001, 186-187).

<sup>60</sup> Par exemple, les trois buts imputés à la musique dans le chapitre 7 (1341b32) diffèrent de ceux préalablement mentionnés au chapitre 5 (1339a11), sans compter que le passage qui termine ce livre (1342b17) ne concorde pas avec ce qui précède. À ce sujet, nous renvoyons à la la *Notice du livre VIII*, dans l'édition des Belles Lettres de 1989 par J. Aubonnet (p. 1-27).

<sup>61</sup> Pour Aristote, l'emprise de la musique s'étend même jusqu'au monde animal. À la chasse, la biche se laisserait prendre plus facilement au son de la syrinx ou du chant (Aristote, *Histoire des animaux*, 9.6.611b).

enchaînement mélodique ou rythmique<sup>62</sup>, provoque chez tous (πάντες) un état affectif correspondant (1340a12-13). Ce πάντες est très révélateur dans la mesure où il suppose une réponse sensorielle et psychique commune à tous les individus, indépendamment des prédispositions intellectuelles, sociales, émotionnelles de chacun. C'est la nature du son entendu, et non celle de l'individu, qui détermine le changement psychique qui s'opère à l'audition<sup>63</sup>. Et parce qu'elle influence ainsi le caractère de l'âme (τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος), la musique doit être enseignée aux jeunes (1340b10-13). L'apprentissage de la musique doit cependant être modéré, de façon à ne pas entraver les activités futures du citoyen. Le professionnalisme musical est donc rejeté au profit d'une jeunesse libre des contraintes qu'exige la rigoureuse préparation aux concours musicaux (1341a9-13). Les instruments de profession, comme la *kithara* et l'*aulos*, sont également proscrits du programme éducatif proposé par l'auteur. L'*aulos*, qui « n'est pas éthique mais 'orgiastique' », ne convient de toute façon pas à l'éducation, et « doit être réservé à des occasions où le spectacle génère une purification plutôt qu'un enseignement »<sup>64</sup>. C'est probablement là que la *Politique* s'éloigne le plus de la *République* : à la différence du texte platonicien, qui considère la musique essentiellement dans son rôle formateur auprès des citoyens, le traité aristotélicien reconnaît à l'art musical des fonctions purgatives et délassantes. Il soutient l'utilité dans la vie civile des trois types d'harmonie, à savoir les harmonies éthiques (ἠθικαί), enthousiastes (ἐνθουσιαστικαί) et pratiques (πρακτικαί), chacune servant l'un des trois buts de la musique, à savoir l'éducation, la purgation et le divertissement (1341b32-1342a4). Même les musiques populaires sont

---

<sup>62</sup> Les rythmes sont porteurs d'un éthos, les uns étant plus vulgaires, les autres plus nobles (1340a9-10 cf Platon, *République*, 3.400b; F. Pelosi, 2010, 36).

<sup>63</sup> Il faut attendre les environs du I<sup>er</sup> siècle av. n. è., avec entre autres l'épicurien Philodème de Gadara, pour voir poindre l'idée d'une « individualité musicale », selon laquelle chaque individu réagit à la musique en fonction de ses propres *doxai* (voir L.P. Wilkinson, 1938, 177).

<sup>64</sup> Aristote, *Politique*, 8.1341a22-24 : ἔτι δ' οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιοῦτους αὐτῶ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν. L'auteur ajoute que l'*aulos* empêche de se servir de la parole, un autre obstacle à son utilisation dans l'éducation (1341a25-26).

indispensables au bien-être des citoyens, dans la mesure où elles délassent et réjouissent une classe active fatiguée des labeurs (1342a19-23). Inappropriées dans l'éducation des jeunes, les harmonies pratiques et enthousiastes trouvent leur fonction ailleurs, dans des domaines qui leur sont contigus par nature et auxquels elles doivent rester confinées<sup>65</sup>. En admettant le plaisir comme l'un des buts de la musique, la philosophie aristotélicienne annonce des penseurs comme Épicure, Lucrèce et Sextus Empiricus, qui admettaient une forme d'hédonisme musical<sup>66</sup>. Centrales aux réflexions musicologiques des philosophes, la notion d'éthos, dont le principe fondamental veut que la musique génère des effets sur les auditeurs en fonction de ses tempéraments, se rencontre partout dans la littérature des Grecs sous divers aspects, allant du chant irrésistible des sirènes homériques aux hymnes envoûtants d'Orphée<sup>67</sup>. C'est pourquoi nous avons pensé nécessaire ne serait-ce que d'effleurer ici cette notion, car en dépit du fait qu'elle relève de la philosophie, et donc qu'elle s'inscrive dans un contexte littéraire spécifique et distinct de l'expression religieuse à proprement parler, elle demeure un élément intrinsèque à la pratique musicale et aux fonctions attribuées à la musique en contexte culturel.

---

<sup>65</sup> C. Lord, 1978, 39; J. Figari, 2000, 21; A. Barker, 2002, 100. C'est pourquoi l'auteur critique Socrate d'avoir accepté dans le système éducatif de la *République* le mode phrygien, dont la nature exaltante ne peut servir qu'à la purgation. Le passage selon lequel le lydien convient le mieux à l'éducation (1342b31-32) pourrait être corrompu, si l'on considère la primauté accordée, un peu avant dans le texte, au dorien en matière d'éthique et d'éducation (1342b12-17; C. Lord, 1978, 41).

<sup>66</sup> M. Schramm, 2010, 174-175; S.L. Sorgner, 2010, 22.

<sup>67</sup> Celui qui est sous le charme (τερπόμενος) du chant des sirènes court involontairement à sa perte (*Odyssée*, 12.52). Nombreux sont les passages homériques où la musique est dite « charmer » (τέρπειν). En s'exerçant sur la lyre, Achille parvient à charmer son cœur orgueilleux (μεγάλη φρήν) et son thumos de guerrier (*Iliade*, 9.184-189). Pour une analyse du plaisir musical chez Homère et des passages pertinents, voir S. Perceau (2006); pour la musique d'Orphée, voir *infra*, le chapitre 4, *passim*.

## Les agents sonores

Portons désormais un regard sur les éléments qui, en vertu de leurs propriétés sonores, produisent les sons. Car ces agents sonores, étant eux-mêmes investis d'une nature, d'une « identité » par la culture ambiante, conditionnent inévitablement les sons qu'ils produisent et la façon dont ceux-ci sont perçus. Selon une perspective sémiologique sur la musique, telle que l'a proposée l'éminent musicologue Jean-Jacques Nattiez dans son schéma triparti, une création musicale – et, plus globalement, toute construction sonore – existe en trois dimensions : d'abord en une dimension dite « poïétique » (« pôle poïétique »), laquelle concerne le processus créateur à l'origine de la construction sonore; ensuite sous forme de trace matérielle, dit « niveau neutre », que l'on associe par exemple à la partition musicale, c'est-à-dire à un ensemble de symboles accessibles aux sens et qui permet une description objective des propriétés et des configurations de la création; enfin, sous une dimension « esthétique » (« pôle esthétique »), laquelle reconstruit le message sonore selon un processus actif de perception. La réception du message sonore (i.e. « pôle esthétique ») consiste en un processus complexe de reconstruction du message, qui se veut active et tributaire des *a priori* sociaux et personnels de l'auditeur<sup>68</sup>. S'articulant dans un système de pensée précis, en l'occurrence celui de l'Athènes archaïque et classique, où le divin est ubiquitaire, les sons auxquels nous portons attention s'inscrivent dans un ensemble de signes et de valeurs qui dépasse largement leur propre et brève existence. Ainsi, le grondement de la foudre qui, en tant que phénomène naturel céleste, est perçu dans le monde grec – et dans d'autres civilisations – comme une manifestation du divin<sup>69</sup>, inspire chez ceux qui l'entendent une forme de terreur empreinte de piété. Ce sont précisément ces dispositions psycho-émotives que reflète la réaction des ménades dans la tragédie d'Euripide, lorsque leur dieu Bromios, lui-même né de la foudre de Zeus, manifeste sa colère en embrasant par la

---

<sup>68</sup> J.-J. Nattiez, 1975; 1987, 32-38.

<sup>69</sup> Voir S. Perrot, 2015, 189-190. Dans la Mésopotamie ancienne, les sons du tonnerre et de l'orage étaient perçus comme des manifestations du divin (voir A.-C. Rendu-Loisel, 2016, 51-74).



foudre de son père la tombe de Sémélé<sup>70</sup>. Que ce soit au niveau du réel ou de l'imaginaire, l'agent sonore est lui-même porteur de sens, et influe sur la façon dont est perçue son émission sonore. C'est pourquoi la prise en compte des instruments de musique et d'autres agents sonores qui interviennent dans les cultes de la Mère, de Dionysos et de Déméter est un passage obligé à toute tentative d'élucidation des significations et valeurs symboliques dont sont chargés les sons qu'ils émettent.

### Les instruments de musique

Créés dans le but spécifique de produire des sons, les instruments de musique sont des agents sonores de premier plan. Les témoignages textuels et iconographiques – et plus rarement archéologiques<sup>71</sup> – de la Grèce ancienne font état de nombreux instruments, parmi lesquels beaucoup, mentionnés dans de rares passages et abordés de façon quasiment anecdotique de surcroît, restent peu connus. C'est avec maintes incertitudes que l'on tente de définir en quoi consistait une *magadis* ou un *klepsiambos* par exemple. La discussion du livre 14 d'Athénée porte essentiellement sur la musique et aborde, entre autres, des questions d'ordre organologique. Malgré la richesse du texte, qui comporte des informations glanées dans des fragments d'auteurs dont les ouvrages sont pour l'essentiel perdus, les définitions qu'on y trouve au sujet de certains instruments de musique ne manquent pas de laisser le lecteur perplexe par les contradictions qu'elles font apparaître. Aemilianos, qui se dit amoureux de la musique (μουσικῆς ὦν ἐραστής), cherche à savoir si la μάγαδις est un type de lyre ou un type d'aulos (Athénée, 14.634c). Un fragment d'Apollodore d'Athènes précise que « ce que

---

<sup>70</sup> Euripide, *Bacchantes*, 591-601 : δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ σώματα, μαινάδες; « Jetez-vous, jetez sur le sol vos corps tremblants, ménades ! ».

<sup>71</sup> Les spécimens archéologiques représentent une source concrète d'information, bien que leur rareté rende difficile d'établir des conclusions générales (voir notamment C. Terzēs, 2020, 213-214). L'archéoorganologie est un champ d'expertise relativement nouveau, qui propose des reconstructions d'instruments anciens, à partir des données glanées dans les sources de tout type. Nous renvoyons à C. Terzēs pour des références (2020).

nous appelons *psaltêrion* est une *magadis*, alors que ce qu'on appelle *klepsiambos* a disparu des usages, tout comme le *trigônos*, l'*elymos* et l'instrument à neuf cordes »<sup>72</sup>. Ainsi, notre ignorance quant à certains instruments s'explique par le manque de sources disponibles, mais aussi par le fait que les Grecs eux-mêmes avaient déjà du mal à les définir, en raison sans doute de leur rareté ou de leur disparition au fil des siècles, sans oublier la terminologie qui évolue. D'un autre côté, certains spécimens reconnaissables sur les vases grâce à leurs traits caractéristiques n'ont pas de dénomination grecque connue, ce qui rend difficile de leur trouver un pendant dans les textes, freinant d'entrée de jeu les discussions à leur sujet<sup>73</sup>. En revanche, il y a des instruments dont la fréquence dans les sources non seulement témoigne de leur importance dans la vie des Grecs, comme l'*aulos* et la *kithara*, mais donne accès à une riche et vaste documentation qui favorise une meilleure définition de leur facture, de leur tempérament et de leur usage. Il sera suffisant, en ce qui nous concerne, de nous en tenir aux instruments qui entretiennent quelque rapport avec les cultes de la Mère, de Dionysos et de Déméter aux époques archaïque et classique, et de limiter notre exposé à des considérations générales, en prenant soin de renvoyer à des ouvrages qui en proposent un examen davantage développé. Nous avons classé ces instruments de la même façon que le faisaient les Grecs, c'est-à-dire selon qu'ils sont des instruments à vent, à cordes ou à percussion<sup>74</sup>. Alors que

---

<sup>72</sup> Apollodore d'Athènes *FGrH* 244 F 219 = Athénée, 14.636f : ὁ νῦν, φησίν, ἡμεῖς λέγομεν ψαλτήριον, τοῦτ' εἶναι μάγαδιν, ὃ δὲ κλεψιάμβος κληθεῖς, ἔτι δ' ὁ τρίγωνος καὶ ὁ ἔλυμος καὶ τὸ ἐννεάχορδον ἀμαυρότερα τῆς χρεῖα καθέστηκεν. Le *klepsiambos* n'est pas même mentionné par Maas-Snyder, ni par T.J. Mathiesen (1999). M.L. West (1992, 77) ne lui accorde que deux phrases, disant qu'il s'agissait probablement d'un instrument à cordes, déjà disparu aux temps d'Apollodore et dont on ne peut rien dire de plus. T.J. Mathiesen (1999, 270-286) aborde des instruments autrement peu documentés, comme la *magadis*, la *pêktis*, la *sambukê* et d'autres. C. Terzēs (2020, 213, *passim*) affirme que la *pêktis*, la *magadis*, la *sambukê* et le *trigônos* sont des types de harpe.

<sup>73</sup> Tel est le cas entre autres de ce qu'on appelle communément la « lyre de Thamyras » (*infra*, p. 86-87).

<sup>74</sup> Athénée, 14.636c : Ἦν γὰρ δὴ τινα καὶ χωρὶς τῶν ἐμφυσιμῶν καὶ χορδαῖς διελημμένων ἕτερα ψόφου μόνον παρασκευαστικά, καθάπερ τὰ κρέμβαλα; « Il y a un autre type d'instruments, différents de ceux dans lesquels on souffle et de ceux qui ont des cordes, et qui produisent un simple bruit, comme les *krembala*. » M.L. West (1992, 48-128) et C. Terzēs (2020) procèdent aussi de cette façon.

la classification organologique moderne Hornbostel-Sachs prévaut actuellement en musicologie en vertu de sa précision, son application aux instruments grecs anciens aurait impliqué un anachronisme et des difficultés qu'il valait mieux éviter<sup>75</sup>. Nous pourrions toutefois nous y reporter afin de mettre en lumière certaines particularités de facture. Enfin, nous avons préféré conserver une terminologie grecque lorsque les traductions proposées dans les ouvrages ont pour effet de dénaturer les agents ou éléments sonores, ou d'introduire plus de confusion que de précision.

### *Les cordes*

Les instruments à cordes, ou cordophones, produisent des sons par la mise en vibration de leurs cordes tendues, lesquelles sont d'ordinaire placées soit parallèlement – comme le luth – soit perpendiculairement – comme la lyre – à une caisse de résonance<sup>76</sup>. Les Grecs connaissent trois types d'instruments à cordes, nommément la

---

<sup>75</sup> E.M. von Hornbostel et C. Sachs (1914), *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, dans *Zeitschrift für Ethnologie*, p. 553-590. Ce système typologique tire son nom des deux musicologues allemands qui l'ont proposé, et qui classent les instruments en fonction de leur élément vibratoire et sonore. Chacune des cinq classes ainsi obtenues se divise ensuite selon le procédé qui suscite la vibration dudit élément (frappement, pincement, frottement, soufflement, tournoiement, vibration des lèvres, d'une anche, etc.). Les cinq classes d'instruments sont les suivantes: les idiophones, dont le son est produit par le matériau dont ils sont constitués, les membranophones, qui sont pourvus d'une membrane tendue, les cordophones, qui produisent des sons par la mise en vibration de cordes tendues, les aérophones, pour lesquels l'air est l'élément vibratoire, puis les électrophones, dont la vibration sonore est générée électroniquement (voir aussi A. Baines, 1988f). Mise à part cette dernière catégorie, qui évidemment ne nous concerne pas, les autres peuvent dans une certaine mesure s'appliquer aux instruments grecs antiques. Aussi T.J. Mathiesen l'applique-t-il dans son exposé sur les instruments (1999, 159-286).

<sup>76</sup> L'arc, le cordophone le plus ancien et sans doute aussi le plus rudimentaire, n'a pas de caisse de résonance (A. Baines, 1988a). Publié en 1989, l'ouvrage de Maas-Snyder s'impose comme une référence incontournable en matière d'instruments à cordes dans la Grèce antique. L'étendue des corpus de sources étudiées, le raisonnement critique dont font preuve les deux autrices, ainsi que la précision de leurs observations en font un ouvrage brillant et relativement complet. Le propos vise la période qui s'étend des

lyre, la harpe et le luth, dont ils font résonner les cordes par le pincement avec les doigts ou en les grattant au moyen d'un plectre. En observant les corpus de sources, on est contraint de reconnaître une prédominance frappante de la lyre dans la vie des Grecs. La parcimonie avec laquelle les auteurs et imagiers ont traité de la harpe et du luth, en



Figure 2

comparaison avec la lyre, pointe en ce sens. Présente dans la civilisation cycladique, comme le confirment des statuette de marbre représentant des harpistes, dont l'une est conservée au musée archéologique d'Athènes (figure 2), la harpe (ψαλτήριον) ne paraît dans les sources grecques qu'après la première moitié du V<sup>e</sup> siècle et n'y figure que très peu<sup>77</sup>. Bien que des textes archaïques et classiques mentionnent des harpistes (*psaltria*), les occurrences se font rares et les passages peu instructifs<sup>78</sup>. La recherche lexicale

---

civilisations pré-minoennes à la mort d'Alexandre, et se base sur un corpus comprenant plus de sept cents références littéraires et environ deux mille représentations imagées. Le fait que la moitié du livre, soit quatre chapitres sur huit, porte précisément sur l'Athènes classique s'explique par la disponibilité des données (Maas-Snyder, 53).

<sup>77</sup> « The paucity of sources from the Classical era on any one type of harp or other less common stringed instrument tempts one to rely on (...) very late and questionable evidence. » (Maas-Snyder, 147, voir le chapitre 1 de l'ouvrage pour l'art cycladique; aussi M.L. West, 1992, 70-71). Sur les harpes en général, voir Maas-Snyder, 147-155; M.L. West, 1992, 70-78.

<sup>78</sup> Les termes ψαλτής et ψάλτρια désignent respectivement les hommes et les femmes jouant de la harpe (e.g. Plutarque, *Moralia*, 67f : ὁ μὲν ψάλτης; Athénée, 8.348f : ψάλτης κακός; voir Chantraine, s.v. ψάλλω; *LSJ*, s.v. ψάλλω; Beekes, s.v. ψάλλω; S.D. Bundrick, 2005, 31). Platon distingue les banquets tenus par des καλοὶ κάγαθοὶ de ceux auxquels prennent part des hommes du commun (ἀγοραῖοι) et de rang inférieur (φαῦλοι). Incapables d'entretenir des conversations une fois enivrés de vin, ces derniers paient cher aulétrides, danseuses et harpistes (ψάλτριά) pour agrémenter leurs conversations (*Protagoras*, 347d). Dans *La Constitution d'Athènes* d'Aristote (50.2), il est question des *Astynomoi*, des « magistrats de la ville » dont l'office consistait entre autres à veiller à ce que les aulétrides, *psaltria* et *kitharistria* professionnelles ne reçoivent pas un salaire de plus de deux drachmes.

relative à l'instrument et à son jeu s'avère, du reste, délicate, la famille terminologique afférente étant dérivée du verbe ψάλλω, qui signifie « pincer, tirer avec les doigts une corde d'arc ou d'instrument de musique »<sup>79</sup> et qui s'emploie pour d'autres objets pourvus de cordes<sup>80</sup>. Pour ce qui est du luth, dont le nom grec est incertain<sup>81</sup>, on en trouve à peine une douzaine de représentations sur des vases qui ne remontent pas plus haut que l'époque hellénistique<sup>82</sup>. La rareté des données concernant ces instruments à cordes rend finalement impossible de jauger adéquatement leur place dans la société grecque des époques archaïque et classique.

La lyre est l'un des cordophones les plus anciens, et indubitablement le plus commun dans la Grèce antique<sup>83</sup>. Non seulement elle est l'unique instrument à cordes à paraître dans les documents grecs d'avant la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup>, mais sa préséance sur les autres familles de cordes se laisse deviner aussi dans les sources ultérieures. Intègre la famille des lyres tout instrument dont les cordes sont fixées, au bas,

---

<sup>79</sup> Chantraine, s.v. ψάλλω; aussi Beekes, s.v. ψάλλω. « In the later fourth century *psaltêrion*, 'plucking instrument', emerged as the ordinary generic word for the harp. » (M.L. West, 1992, 74; voir aussi A. Barker, 2012, 976). Un auteur aristotélicien parle de *psaltêria* triangulaires (Pseudo-Aristote, *Problèmes*, 919b13-15).

<sup>80</sup> Dans les *Bacchantes* d'Euripide (v. 783-785), le verbe ψάλλω renvoie au fait de tirer des flèches au moyen d'un arc. Maas-Snyder (p. 147) affirme à propos de la harpe que « the available sources do not allow us to connect specific name with a specific instrument depicted on a given vase ».

<sup>81</sup> M.L. West s'entend avec Maas-Snyder pour considérer la *pandoura* comme un luth, mais à la différence de ses collègues, il croit que le *skindapsos* renvoie plutôt à un type de lyre (Maas-Snyder, 185 cf. M.L. West, 1992, 60, 80).

<sup>82</sup> M.L. West, 1992, 79-80; Maas-Snyder, 185-186.

<sup>83</sup> « The standard stringed instruments in Greece at all periods were lyres of various forms. » (M.L. West, 1992, 48). Dans l'introduction de leur ouvrage sur les instruments à cordes en Grèce ancienne, Maas-Snyder (p. xv) annoncent que l'essentiel de leur livre portera sur les différents types de lyre, nommément la *phorminx*, la *kithara*, la *chelys* et le *barbiton*. « Lyres were widely spread, and will explicitly be discussed, as their use was the most prominent among stringed instruments. » (C. Terzès, 2020, 214).

<sup>84</sup> Voir Maas-Snyder, xv.

à une caisse de résonance, en haut, à une barre transversale appelée « joug ». Le joug est soutenu par deux montants (ou bras) qui s'érigent à partir de la caisse de résonance dans le même sens que les cordes<sup>85</sup>. Au-delà de ces traits généraux, certains détails de facture permettent de distinguer différents types de lyres. Dans la classification qu'il propose des lyres antiques, M.L. West distingue les *box lyres* des *bowl lyres*, dont le principal point de différenciation concerne la caisse de résonance. Alors que les *box lyres* se caractérisent par une caisse rectangulaire constituée de bois, comme la *kithara* et la *phorminx* – celle-ci (cf. figure 3) se distinguant de celle-là (cf. figure 4) par la courbe que dessine la ligne de base de sa caisse –, les *bowl lyres* arborent une caisse aux contours arrondis, d'ordinaire constituée à partir d'une carapace de tortue évidée, comme la *chelys* et le *barbiton*<sup>86</sup>. Les quatre types de lyre que nous venons de mentionner sont, de tous les cordophones grecs, les plus fréquemment rencontrés dans les documents anciens<sup>87</sup>. Leur recherche dans les textes grecs ne se fait cependant pas sans difficulté, puisque l'on remarque, surtout dans la poésie homérique mais aussi ailleurs, une utilisation indifférenciée des dénominations *phorminx*, *kitharis*<sup>88</sup> et *chelys*<sup>89</sup>. Par exemple, dans l'*Hymne homérique à Apollon* (3.515-516), le dieu, « ayant dans ses mains une *phorminx* » (φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων), « 'kitharize' d'une agréable façon » (ἐρατὸν κιθαρίζων)<sup>90</sup>. L'instrument que fabrique le jeune Hermès à partir d'une carapace de tortue, qui se trouve à être la toute première *chelys*, est appelé, dans l'hymne homérique qui relate cet *aition*, *phorminx* (v. 64), *chelys*

<sup>85</sup> A. Baines, 1988e, 61; M.L. West, 1992, 49.

<sup>86</sup> M.L. West, 1992, les pages 50 à 56 pour les *box lyres*, et 56 à 59 pour les *bowl lyres*; A. Barker, 2012, 976.

<sup>87</sup> M.L. West (1992, 70-80) de même que Maas-Snyder (p. 145-155) ont traité des instruments moins usuels (voir le chapitre 6 de l'ouvrage de Maas-Snyder, intitulé *Harpes and Unusual Lyres in Classical Athens*).

<sup>88</sup> « The name *kithara* is clearly a later form of the Homeric word *kitharis* (...) » (Maas-Snyder, 53).

<sup>89</sup> M.L. West, 1992, 50-51; D. Castaldo, 2000, 15-16; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 104-106. « Any major distinction that may at one time have existed between the terms *phorminx* and *kitharis* is blurred in Homer's usage. » (Maas-Snyder, 4). « (...) 'lyre', surtout comme instrument d'Apollon (...), paraît synonyme de κίθαρις chez Homère; le mot λύρα est post-homérique. » (Chantraine, s.v. φόρμιγγις).

<sup>90</sup> Voir aussi les vers 182-188 de l'hymne; *Anthologie Palatine*, 16.279; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 104-106. Maas-Snyder, 79-82.

(v. 153), *lyrê* (v. 423) et *kitharis* (v. 499). Les verbes employés pour désigner son jeu sont quant à eux construits sur *kithariz*<sup>91</sup>. Une telle fluidité terminologique peut dérouter le chercheur, mais sans doute servait-elle avant tout en poésie, où l'importance du mètre et de la sonorité de la langue pouvait amener les poètes à préférer, par métonymie, un vocable à un autre pour combler un besoin métrique. Nonobstant une application polysémantique des vocables, ceux-ci ont des référents relativement précis, et les documents issus de l'Athènes archaïque et classique se montrent plutôt cohérents à cet égard.

### La *phorminx*

Prépondérante dans l'iconographie archaïque, où elle paraît surtout aux côtés d'Apollon et des Muses, la *phorminx* est la lyre par excellence de l'univers héroïque décrit par Homère<sup>92</sup>. Non seulement la *chelys* et le *barbiton* sont totalement absents de la célèbre épopée, mais l'application du verbe *kitharizein* à la *phorminx* – et inversement, du verbe *phormizein* à la *kitharis* (*Odyssée*, 1.153-155) – rend légitime de croire que ces termes étaient alors synonymes et renvoyaient à la *phorminx*<sup>93</sup>. Pourvue d'une caisse de

---

<sup>91</sup> *Hymne homérique à Hermès* 4.17, 423, 425, 433, 455, 476, 510. Pour les questions d'ordre terminologique, voir Maas-Snyder, 53-55. Le verbe *kitharizein* et ses dérivés concernent les *bowl lyres* aussi dans d'autres lieux de la littérature (voir J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 104 n. 50, 105 n. 53).

<sup>92</sup> La *phorminx* est mentionnée vingt-cinq fois dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* (*Iliade*, 1.603; 8.869, 9.186, 194; 18.495, 569; 24.63; *Odyssée*, 1.155; 4.18; 8.67, 99, 105, 254, 257, 261, 266, 537; 17.262, 270; 21.406, 430; 22.332, 340; 23.133, 144). « (...) it is the only form of the lyre to be seen between 675 and 600 B.C. in representations that come from Attica. » (Maas-Snyder, 27; voir les pages 27 à 30 de l'ouvrage pour les rapports de cette lyre avec Apollon; aussi T.J. Mathiesen, 1999, 253).

<sup>93</sup> L'épopée homérique comprend pas moins de sept termes construits sur *κιθάρι*- : *Iliade*, 2.600, 3.54, 13.731, 18.570; *Odyssée*, 1.15, 1.159, 8.248. « (...) *phorminx* e *kitharis* con i relativi verbi sembrano essere usati come sinonimi (...) » (D. Castaldo, 2000, 16; voir aussi Maas-Snyder, 4-5).

résonance en bois<sup>94</sup> et dont la base est courbée<sup>95</sup>, la *phorminx* se caractérise par une facture relativement simple. Dans la poésie, on préfère à ce modeste prototype des spécimens nettement plus attrayants, parés d'or et d'ivoire, surtout lorsqu'il s'agit de l'instrument d'Apollon<sup>96</sup>. Cédant au fil du temps la place à ses homologues<sup>97</sup>, la *phorminx* ne s'éclipse cependant pas totalement des documents post-homériques. On la croise dans la poésie de Pindare, dont elle rehausse les eulogies, ainsi que dans des œuvres plus tardives qui s'inspirent du modèle homérique, comme les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, où Orphée, fils d'Æagre, chante en s'accompagnant de la *phorminx*<sup>98</sup>. La lyre *phorminx* subsiste également dans l'imagerie classique, sous des traits légèrement plus ornementés<sup>99</sup>. Elle se montre alors dans des contextes différents de ceux auxquels elle

---

<sup>94</sup> Théocrite, *Idylles*, 24.109-110; voir Maas-Snyder, 143.

<sup>95</sup> La *phorminx* est « uno strumento a corde dalla cassa di risonanza arrotondata (...) » (D. Castaldo, 2000, 15; voir aussi M.L. West, 1992, 52-53; Maas-Snyder, 27, 142-145). Maas-Snyder (p. 26) traduisent l'expression φόρμιγξ γλαφυρά dans l'*Hymne homérique à Apollon* (3.183), par « curved phorminx ». Le qualificatif γλαφυρός s'applique à la *phorminx* dans d'autres passages homériques (*Odyssée*, 8.257, 17.262, 22.340, 23.144; *Hymne homérique à Hermès*, 4.63-64). Selon Eustathe, l'adjectif renverrait plutôt à l'aspect creux de la caisse de résonance (*Commentarii ad Homeri Odysseam*, 2.285.41-42 : Γλαφυρή δὲ νῦν φόρμιγξ ἢ κοίλη; voir M. Maas, 1976, 40 : « hollow »; T.J. Mathiesen, 1999, 35 : « hollow phorminx »; D. Castaldo, 2000, 15 : « suonando la concava phorminx »).

<sup>96</sup> Simonide, fr. 511.5-6 Campbell; Aristophane, *Thesmophories*, 327-328; *Oiseaux*, 218-219; Aristonous, *Hymnus in Vestam*, 7; Apollonios de Rhodes, 1.740. Aristonous est un poète du IV<sup>e</sup> siècle (voir S. Barbantani, 2017, *passim*). Apollon use d'un plectre d'or dans l'*Hymne homérique à Apollon* (3.182-185) et chez Pindare (*Néméennes*, 5.24).

<sup>97</sup> Voir les chapitres 3, 4, et 5 de l'ouvrage de Maas-Snyder.

<sup>98</sup> Pindare, *Néméennes*, 4.4-5; Apollonios de Rhodes, 1.569-571. Poète légendaire, Orphée envoûte les montagnes, les rivières et les arbres au son de sa voix et de son instrument (Apollonios de Rhodes, 1.28-31, 2.159-163, 4.905-909, 1159-1160, 1193-1194).

<sup>99</sup> M. Maas (1976, *passim*) soutient que la lyre à base courbée qui décore quelques vases de l'époque classique, émaillée de menus ornements et surmontée de bras aux coins arrondis, consiste en une version modifiée de la *phorminx* archaïque. Elle s'oppose ainsi à M. Wegner (1949, 31-32), qui s'appuyait sur le nombre de cordes plus élevé de cet instrument pour le distinguer de la *phorminx*. Or, il est hasardeux de présumer le nombre de cordes en se fiant aux représentations imagées, lesquelles ne favorisent pas



était associée dans le corpus archaïque, paraissant, à partir de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, en compagnie de Dionysos et de ses suivants<sup>100</sup>, dans des scènes relatives à la consommation du vin. Sur la face B d'une amphore attique à figures noires datée de la dernière moitié du VI<sup>e</sup> siècle, des cômastes s'abandonnent à la musique et à la danse. L'un d'eux, placé au centre de l'image, désigné sous le nom ΜΟΣΑΟΝ, gratte les cordes de sa *phorminx* en renversant légèrement la tête vers l'arrière pour laisser libre cours à sa voix (figure 3). Même si l'on ne peut être certain qu'il s'agit de Musée, le poète mythique tant affectionné par Apollon et les Muses, cette image n'est pas sans établir un pont entre une tradition homérique, qui présente la *phorminx* comme l'instrument d'Apollon, et une tradition plus récente, où elle agrémente les fêtes liées à Dionysos.



Figure 3

---

toujours la précision et le détail (Maas-Snyder, 8, 151; M.L. West, 1992, 58; S.D. Bundrick, 2005, 22; C. Terzès, 2020, 213). Qui plus est, l'attribution à Terpandre de l'invention de la *phorminx* à sept cordes s'avère problématique entre autres parce que Strabon (13.618), qui s'en fait le principal témoin, vit plusieurs siècles après la mort du poète, si tant est que ce dernier ait réellement vécu. En somme, il n'est pas impossible que des *phormigges* à quatre et à sept cordes aient coexisté, ce qui fragilise la théorie de M. Wegner (voir M. Maas, 1976, 46-49, 142-143).

<sup>100</sup> Maas-Snyder, chapitres 1 et 2, et 139-140; aussi T.J. Mathiesen, 1999, 253-258.

## La *kithara*

Ayant laissé ses premières traces sur des vases datés du VII<sup>e</sup> siècle, la *kithara* serait dérivée de la *phorminx* et d'autres lyres d'aspect plus rudimentaire dépeintes dans l'art géométrique<sup>101</sup>. Comparativement aux modèles qui la précèdent, la *kithara* que l'on admire dans les documents de l'époque classique exhibe une caisse de résonance à fond plat et aux proportions imposantes. Ses deux montants, dont la largeur répond à la grandeur de l'instrument, dessinent chacun une légère courbe pour ensuite s'élever parallèlement en ligne droite. Dans le creux de la courbe, un objet ressemblant à un petit fer à cheval, et que l'on peut prendre à première vue pour une simple ornementation,



Figure 4

pourrait avoir consisté en un mécanisme servant à ajuster la tension des montants<sup>102</sup>. Ces derniers sont reliés entre eux par un joug auquel viennent s'accrocher les cordes et dont les extrémités sont munies de chevilles. C'est en tournant ces chevilles que l'on réglait la tension des cordes pour obtenir l'accord désiré. Les dispositifs que nous venons de décrire, illustrés avec minutie sur des vases, dont une amphore du peintre de Brygos où un musicien gratte de son plectre les cordes d'une imposante *kithara* (figure 4), signalent une facture et un fonctionnement d'une complexité supérieure à ceux des autres lyres grecques. Une telle complexité laisse présumer un jeu requérant l'expertise et l'adresse d'un musicien entraîné<sup>103</sup>. Cette présomption est confirmée par l'auteur de la *Politique* (1341a18), qui

<sup>101</sup> Maas-Snyder, 31-32; M.L. West, 1992, 51-56; A. Barker, 2012, 976.

<sup>102</sup> M.L. West, 1992, 53-54.

<sup>103</sup> « (...) the kithara, a large and rather unwieldy instrument, required the expertise that only a professional player of other highly trained musician could achieve. » (Maas-Snyder, 58).

rejette la *kithara* parce qu'en tant que *technikon organon*, elle nécessite un degré de virtuosité qu'il ne convient pas de chercher à atteindre puisque seule une éducation musicale juste et pondérée est en mesure d'éveiller un sentiment éthique et de former les bons citoyens. Abondent dans le même sens des images montrant des *kitharistai* professionnels rivalisant dans les agônes musicaux ou jouant lors de festivités officielles d'envergure<sup>104</sup>. La difficulté du jeu de l'instrument en expliquerait par ailleurs l'absence sur les scènes musicales où paraissent des musiciens non professionnels. Cômastes échevelés, banqueteurs indolents, femmes au foyer de même que jeunes à l'école s'en remettent plutôt aux *bowl lyres* lorsqu'ils se divertissent ou apprennent la musique<sup>105</sup>. Outre la nature complexe de la *kithara*, l'apparente grosseur de sa caisse de résonance suggère une sonorité assez puissante<sup>106</sup>, ce qui en ferait l'instrument à cordes le mieux adapté pour soutenir des événements se déroulant à l'extérieur et attirant un large public. Sur les images datées entre 525 et 425, la *kithara* se montre le plus souvent dans les mains d'Apollon<sup>107</sup>, ce qui ne l'empêche cependant pas d'infiltrer l'univers dionysiaque. En témoigne une hydrie attique à figures noires, qui montre Dionysos et ses légendaires compagnons, dont l'un s'amuse à pincer les cordes d'une *kithara*<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> J. McIntosh-Snyder, 1972, 336; M.L. West, 1992, 54, fig. 4 et 14; Maas-Snyder, 60-63. Debout sur un piédestal et paré de vêtements émaillés de motifs, le musicien professionnel se reconnaît aisément sur les images. On rencontre la première mention d'un joueur professionnel de *kithara* chez Hérodote (1.23-24), qui raconte qu'Arion de Lesbos gagnait sa vie à la cour de Périandre à Corinthe au début du VI<sup>e</sup> siècle. Enfin, une amphore à figures noires datée du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle et conservée à Berlin dépeint une procession panathénaïque, à laquelle prennent part quatre personnages, dont deux aulètes et deux *kitharistai*, tous vêtus de longues robes ornementées (Antikensammlung F1686; M.L. West, 1992, fig. 5).

<sup>105</sup> La *kithara* est associée de près à la virtuosité musicale masculine (S.D. Bundrick, 2005, 95). « (...) the *kithara* is reserved almost exclusively for males. » (Maas-Snyder, 82).

<sup>106</sup> M.L. West, 1992, 50.

<sup>107</sup> Les images d'agônes ne représentent que quinze pour cent de ce corpus (Maas-Snyder, 55-57).

<sup>108</sup> Londres, British Museum B 300; *BAPD* 301725.

## La *chelys*

La lyre *chelys* est élaborée à partir d'une carapace de tortue évidée, trait qui la rend facilement reconnaissable sur les images<sup>109</sup>. Sur le médaillon d'une coupe attique du peintre de Méléagre, une scène évoquant les amours de Dionysos et d'Ariane montre le dieu tenant une lyre, dont les contours et les écailles, minutieusement tracés, indiquent sans aucun doute possible qu'il s'agit d'une *chelys* (figure 5). Il est, en revanche, moins



Figure 5

aisé de repérer la *chelys* dans les textes, en raison de l'interchangeabilité relative des termes *lyra*, *chelys* et *kithara*. Nous qualifions cette interchangeabilité de « relative » car si le sens générique de *lyra* laisse planer l'incertitude quant à son référent, le terme χέλυς, qui signifie « tortue »<sup>110</sup>, suscite beaucoup moins de confusion<sup>111</sup>. Dans l'imagerie athénienne, la *chelys* se montre le plus souvent aux bras de Muses<sup>112</sup>. Elle entretient d'ailleurs des rapports notoires avec Apollon, dont les fondements sont relatés dans l'*Hymne homérique à Hermès* (4) : tout juste venu au monde, Hermès apaise la colère de son frère, duquel il a volé les bœufs, en lui offrant l'instrument de musique qu'il vient de fabriquer à partir

<sup>109</sup> T.J. Mathiesen (1999, 237-249) propose une description détaillée de la *chelys*, et appelle *êcheion* sa caisse de résonance (voir aussi C. Terzēs, 2020, 214-215).

<sup>110</sup> Chantraine, s.v. χέλυς; LSJ, s.v. χέλυς; Beekes, s.v. χέλυς.

<sup>111</sup> On dénote une tendance chez les auteurs grecs à appeler la *chelys* une *lyra* (Maas-Snyder, 79; M.L. West, 1992, 56). C'est sous cette appellation qu'est évoqué l'instrument d'Hermès dans les *Limiers* de Sophocle par exemple (*TrGF* 314.312). Il va sans dire que cet usage complexifie considérablement la recherche lexicale.

<sup>112</sup> Maas-Snyder, 82-83.

d'une carapace de tortue<sup>113</sup>. Faisant l'éloge de la divinité et des facultés extraordinaires de l'enfant Hermès, ce poème ne manque pas de suggérer, certes de façon implicite, une simplicité de facture de l'instrument. Les figurations de la *chelys* sur les vases permettent également de supposer qu'à peu près n'importe quel individu doté de quelque savoir manuel était en mesure de fabriquer ce type de lyre<sup>114</sup>. Ainsi, à côté de la *kithara*, dont la complexité mécanique en fait un instrument de virtuose, la *chelys* est en quelque sorte l'instrument du peuple. Non seulement on l'enseigne aux jeunes garçons, comme l'attestent des sources textuelles et iconographiques<sup>115</sup>, dont un skyphos montrant le maître et l'élève en pleine séance (figure 6), mais des musiciens non professionnels de tout genre en jouent en maintes occasions, dans le cadre du cômpos et du banquet notamment<sup>116</sup>. Enfin, les rapports de la *chelys* avec le monde dionysiaque se laissent deviner, dès la fin du VI<sup>e</sup>



Figure 6

<sup>113</sup> *Hymne homérique à Hermès*, 4.20-61; Diodore de Sicile, 1.16.1; Apollodore, 3.10.2; sur ce récit, voir D. Castaldo, 2000, 60-61; D. Jaillard, 2007, surtout 167-195; J. Scheid et J. Svenbro, 2014; M. Romani Mistretta, 2017. D'autres versions tirées de la littérature attribuent l'invention de la *chelys* à Orphée (Timothéos, fr. 791.222 Campbell) ou à Apollon (Callimaque, *Hymne à Délos*, 253), mais la version homérique reste la plus répandue. M. Kaimio observe la terminologie sonore dans les hymnes homériques, notamment celui dédié à Hermès (1977, 104-111).

<sup>114</sup> Voir Maas-Snyder, 79. « These [i.e. *bowl lyres*] did not require the services of a skilled cabinet-maker for their constructions, and although at Athens and elsewhere they were turned out by professional instrument-builders, they could in principle be put together by anyone – a lonely herdsman for example. » (M.L. West, 1992, 56).

<sup>115</sup> Aristophane, *Cavaliers*, 985-996; Aristide Quintilien, *De musica*, 91.5-92.18 W.-I.; pour d'autres sources, Maas-Snyder, 87-88.

<sup>116</sup> « It [i.e. *lyra*] may be played by men, women, or children. It is the ordinary instrument of the non-professional. » (M.L. West, 1992, 57; voir aussi Maas-Snyder, 85-86).

siècle, sur des vases à figures noires où des satyres, l'ayant en main, font résonner ses cordes<sup>117</sup>.

### Le *barbiton*

Également pourvu d'une caisse de résonance faite en carapace de tortue<sup>118</sup>, le *barbiton* s'apparente grandement à la lyre *chelys*. Il s'en distingue toutefois nettement par la longueur considérable de ses cordes, ainsi que par la ligne spécifique que dessinent ses montants, lesquels affichent un gros coin arrondi juste avant le point où est fixé le joug. La longueur de ses cordes en fait une lyre plus grande, et donc aussi plus grave que la *chelys*, la physique voulant que des cordes plus longues, soumises à une tension moindre, émettent lors de leur mise en vibration des ondes de basse fréquence, perçues à l'oreille comme des sons graves<sup>119</sup>. Le *barbiton* occupe une place relativement mince dans la littérature. On dénombre tout au plus une centaine d'occurrences du radical βαρβιτ- dans tout le corpus. Quelques-unes seulement de ces occurrences donnent lieu à de rares dérivés, dont le verbe βαρβιτίζω, un hapax rencontré dans un fragment d'Aristophane<sup>120</sup>. La pauvreté du lexique relatif au *barbiton* pourrait être due à la provenance étrangère de l'instrument, lui qui demeure totalement inconnu de la poésie

---

<sup>117</sup> T.E. Uliერი-Rostás, 2016, 338-340.

<sup>118</sup> Maas-Snyder, 124-128; S.D. Bndrick, 2005, 22. Selon Claude Élien, les tortues de Libye font les meilleurs *barbitoi* (*De natura animalium*, 14.17). Sur le *barbiton*, voir Maas-Snyder, 113-138; M.L. West, 1992, 57-59.

<sup>119</sup> Pour évoquer le son grave (βαρεῖα φωνή) qu'il produit, des lexicographes emploient le qualificatif βαρύμιτος, prétendant, certes à tort mais de façon significative, qu'il existe un rapport étymologique entre les termes *barbiton* et *barumitos* (Pollux, 4.59.1; Pseudo-Zonaras, s.v. βάρβιτος; *Etymologicum Genianum*, s.v. βάρβιτος; *Etymologicum Gudianum*, s.v. βάρβιτος; *Etymologicum Magnum*, s.v. βάρβιτος; voir Chantraine, s.v. βάρβιτος; Beekes, s.v. βάρβιτος; J. McIntosh Snyder, 1972, 332, 335; Maas-Snyder, 113; M.L. West, 1992, 58 n. 43; T.J. Mathiesen, 1999, 250; D. Castaldo, 2001, 146-147; C. Terzēs, 2020, 217). La loi naturelle selon laquelle la hauteur des sons dépend de la tension plus ou moins forte des cordes est expliquée par Nicomaque de Gêrase dans son *Manuel d'harmonique* (4.19-22; aussi notamment une scholie à Euripide, *Alceste*, 345; voir Maas-Snyder, 127; S.D. Bndrick, 2005, 22).

<sup>120</sup> Aristophane, fr. 792 Henderson = Pollux, 4.63.2.

homérique et qui fait ses premières apparitions chez les poètes archaïques de la Grèce orientale<sup>121</sup>. D'un autre côté, il est possible que les auteurs grecs aient parfois usé des autres noms de lyre (i.e. *lyra*, *chelys*, *kithara*) pour désigner le *barbiton*<sup>122</sup>, même si l'inverse est hautement improbable. En parallèle, on dénombre plus de deux cents illustrations du *barbiton* dans l'imagerie attique, sur environ un siècle, soit de la fin du VI<sup>e</sup> à la fin du V<sup>e</sup> siècle<sup>123</sup>. Sa soudaine disparition des vases athéniens vers la fin du V<sup>e</sup> siècle pourrait être due à une perte de popularité auprès des Athéniens, encore qu'on ne puisse l'expliquer avec certitude<sup>124</sup>. De là, peut-être, son absence presque totale de la littérature

---

<sup>121</sup> Beekes (s.v. βάρβιτος) envisage la possibilité d'une origine pré-grecque du mot βάρβιτος, dont M.L. West fait remonter la racine au terme perse *barbat*, nom d'une sorte de luth (1992, 58 n. 43; voir aussi T.E. Ulieriu-Rostás, 2016, 350 n. 2). « Unlike the well-assimilated words *kitharis*, *phorminx*, and *lyra*, the name *barbiton* appears to have retained a certain foreign ring » allèguent Maas-Snyder, qui proposent une origine phrygienne (39, 113; aussi S.D. Bundrick, 2005, 22). Aucunement invraisemblable en soi, l'hypothèse d'une provenance phrygienne n'est cependant pas soutenue de façon convaincante par J. McIntosh Snyder (1972, 331-332), qui la défend armée uniquement d'un passage tiré de la fameuse *Digression sur les Courètes* de Strabon (10.3.17). Regorgeant de *topoi*, dont celui qui attribue à la musique athénienne des origines asiatiques, l'œuvre du géographe verse souvent dans l'imaginaire et, pour cela, doit être traitée avec prudence.

<sup>122</sup> Les lexicographes comparent le *barbiton* à la *kithara* ou au *psaltêrion* (Hésychios, s.v. βάρβιτος; Photios, *Lexicon*, s.v. βάρβιτον; *Etymologicum Genuinum*, s.v. βάρβιτος; *Etymologicum Gudianum*, s.v. βάρβιτος; *Etymologicum Magnum*, s.v. βάρβιτος; Pseudo-Zonaras, *Lexicon*, s.v. βάρβιτος; *Lexica Segueriana*, s.v. βάρβιτον). On s'explique moins bien l'analogie avec le *psaltêrion*, qui renvoie à une harpe. Peut-être peut-on l'attribuer à l'imperfection des connaissances organologiques des auteurs. Bien que nous soyons d'accord avec J. McIntosh Snyder (1972, 331), qui juge préférable, afin d'éviter les traductions inexactes, d'utiliser le terme *barbiton* plutôt que « lyre », nous pensons qu'elle se trompe en estimant cette traduction aussi dénaturante que celle qui fait de l'*aulos* une flûte, tout simplement parce que l'*aulos*, qui est équipé d'une anche, n'est pas une flûte mais un type de hautbois, alors que le *barbiton* est un type de lyre à proprement parler. Elle semble d'ailleurs se raviser dans son article de 1974 (245 n. 8).

<sup>123</sup> M.L. West, 1992, 58; S.D. Bundrick, 2005, 24. Le *barbiton* continue, par la suite, d'apparaître sur des vases étrusques et apuliens.

<sup>124</sup> S.D. Bundrick (2005, 24-25 et 87-92) pense que l'instrument a pu faire l'objet d'une forme de rejet par le peuple athénien, qui aurait développé de profonds ressentiments envers l'aristocratie et ses symboles face aux vicissitudes politiques venues ébranler la cité d'Athènes à la fin du V<sup>e</sup> siècle. Étant étroitement lié



Figure 7a

figurant les activités bien concrètes, mais aussi idéalisées, des cômastes et symposiastes<sup>125</sup>. Sur le médaillon d'une coupe attique à figures rouges, Dionysos, dans une attitude empreinte d'ivresse, joue du *barbiton* alors que les deux satyres qui l'accompagnent dansent en faisant retentir des crotales (figure 7a).

classique. Quoi qu'il en soit, le *barbiton* a certainement connu son heure de gloire dans la cité d'Athènes, où il s'est introduit principalement dans des pratiques associées à Dionysos. Les deux cent cinquante images répertoriées par Maas-Snyder s'inscrivent presque toutes dans le domaine dionysiaque, les unes empruntant le registre de l'imaginaire, montrant Dionysos et/ou sa troupe de satyres et de ménades, les autres

au banquet dans l'iconographie athénienne de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, le *barbiton* aurait graduellement perdu la faveur des Athéniens durant les dernières années de ce siècle. Or, cette hypothèse demeure très incertaine. Il n'est certes pas impossible que l'instrument ait connu un déclin de popularité dans la cité. Denys d'Halicarnasse, par exemple, affirmait qu'à son époque, les *barbitoi* avaient cessé d'être en usage chez les Grecs, alors qu'ils étaient toujours utilisés chez les Romains, dans leurs cérémonies anciennes (*Antiquités romaines*, 7.72.5.6). Il est toutefois hasardeux d'attribuer une cause précise à l'effacement de l'instrument dans les témoignages de l'Athènes classique. Notons plutôt que l'imagerie du banquet – voire l'imagerie dionysiaque – elle-même subit des changements importants durant le V<sup>e</sup> siècle, surtout dans ses dernières décennies.

<sup>125</sup> « (...) the painters present the barbiton in a wide variety of scenes, nearly all of them related to the revelry of Dionysos and his troop of satyrs and maenads, or its mortal counterparts, the Athenians *kômos* (a rowdy procession of partygoers) and symposium (drinking party). » (Maas-Snyder, 113, voir les pages 113-117, les figures 3 à 8 pour les cômastes, et la figure 9 pour le symposium; aussi J. McIntosh-Snyder, 1976, 189; M.L. West, 1992, 58; S.D. Bundrick, 2005, 22-25; A. Barker, 2012, 976).



## La « lyre de Thamyras »

Facilement reconnaissable à l'œil grâce à ses traits caractéristiques, la lyre dite « de Thamyras » ou « thrace » n'est connue que grâce à quelques représentations iconographiques. Elle reste par ailleurs indétectable dans le corpus littéraire, faute de description concordant avec les illustrations. Notre ignorance à son sujet est par conséquent presque absolue, allant jusqu'au nom que lui attribuaient les Grecs, une lacune qui inévitablement contribue à maintenir le mystère qui plane autour d'elle. Les appellations qu'on lui prête dans les ouvrages sont dues à sa présence, sur quelques images sur vase, auprès de Thamyras, un musicien légendaire thrace auquel les Muses font oublier l'art du chant et de la musique pour avoir prétendu détenir un talent musical supérieur au leur<sup>126</sup>. Pratiques dans les milieux de la recherche par leur emploi systématique, ces appellations sont toutefois fondamentalement erronées<sup>127</sup>, l'instrument n'étant en aucun cas exclusif à ce personnage, se montrant aussi dans les mains d'Orphée ou de Musée par exemple. La plus ancienne illustration connue de cette lyre provient d'ailleurs d'une scène orphique ornant une coupe attique à figures rouges sur fond blanc : menacé d'une hache par une femme thrace, Orphée tient la lyre dans une position qui suggère sa soumission<sup>128</sup>. C'est, du reste, essentiellement au regard des

---

<sup>126</sup> Sur le mythe de Thamyras, voir Homère, *Illiade*, 2.591-602; Sophocle, *TrGF* 236a-245, pièce intitulée ΘΑΜΥΡΑΣ; Euripide, *Rhésos*, 921-925; Diodore de Sicile, 3.67.3. Une hydrie attique à figures rouges attribuée au groupe de Polygnotos et datée entre 475 et 425 montre Thamyras assis sur un rocher, entouré de deux femmes, vraisemblablement des Muses, dont l'une tient une lyre *chelys*. Le geste du musicien, qui semble laisser tomber son instrument, pourrait symboliser la perte soudaine de son talent musical, dont le dépouillent les Muses pour le punir (Oxford, Ashmolean Museum V530; *BAPD* 213783).

<sup>127</sup> Maas-Snyder (p. 145) souligne à juste titre l'impropriété de l'appellation « lyre de Thamyras », communément adoptée par pure convention.

<sup>128</sup> Athènes, National Museum 15190; *BAPD* 211325; Maas-Snyder, 145, fig. 9; S.D. Bundrick, 2005, 26. Le vase est fragmentaire mais la lyre est parfaitement reconnaissable par ses chevilles et son joug d'apparence unique. Le poète semble s'agenouiller devant son adversaire, tenant la lyre dans les airs, un geste qui trahit son émoi.

origines thraces que la légende attribue à Thamyras et à Orphée<sup>129</sup> que l'on parle dans les ouvrages d'une « lyre thrace ». Vu sa relation étroite avec les grands poètes légendaires, il n'est pas étonnant de voir cette lyre sur des images agônistiques, dans les bras de compétiteurs<sup>130</sup>. Les particularités de facture qui la distinguent des autres lyres se situent notamment au niveau des bras, dont la courbe prononcée s'arrête à un coin arrondi, à la suite duquel ils se prolongent légèrement en ligne droite. Un joug, auquel viennent s'accrocher les cordes, relie les deux parties supérieures des bras. L'autre extrémité des cordes est fixée à une sorte de chevalet accolé à une caisse de résonance, qui se caractérise par une largeur relativement importante et par un fond plat. On peut admirer ces particularités sur une image au demeurant controversée<sup>131</sup>, où trois satyres aux corps velus jouent de cette lyre, alors qu'un aulète les regarde sans souffler dans son instrument (figure 8).



Figure 8

<sup>129</sup> Maas-Snyder, 145; S.D. Bundrick, 2005, 28. Peut-être pourrait-on identifier cette lyre à la *kithara* asiatique dont Orphée aurait enseigné le jeu à Euneos alors qu'il était en Thrace (Euripide, *TrGF* 759a.1622; aussi à 752g.10).

<sup>130</sup> Par exemple sur une pélikè attique à figures rouges, datée entre 475 et 425 (Athènes, National Museum 1469; *ARV*<sup>2</sup> 1084; *BAPD* 214558; Maas-Snyder, 146, fig. 12). Voir aussi S.D. Bundrick, 2005, 28-29.

<sup>131</sup> L'inscription Οἰδοὶ Παναθηναῖα qu'on peut lire au-dessus des personnages ferait d'eux des chanteurs aux Panathénées. Or, l'unicité de la composition doublée de l'incertitude qui plane sur les pratiques panathénaïques, desquelles on peut exclure, pour ce que l'on en sait, les chœurs ou représentations satyriques, rend difficile la lecture de cette image (Maas-Snyder, 147; F. Lissarrague, 2013, 158-159). S.D. Bundrick (2005, 28-29) précise que le mystère qui entoure cet instrument de musique relève du fait qu'il ne nous est connu que par le biais de quelques images essentiellement issues du V<sup>e</sup> siècle. Aussi peu nombreuses soient-elles, les représentations se montrent de plus assez variées, alors qu'elles tendent à davantage d'homogénéité lorsqu'elles concernent la *chelys* ou la *kithara*.

## *Les vents*

Dans son acception courante, un instrument à vent, ou aérophone, est de forme tubulaire et émet des sons par le biais de l'air soufflé dans son conduit. Le flux d'air provenant du souffle d'un instrumentiste peut produire des sons de trois façons différentes : soit en rencontrant une arête solide et fixe qui l'interrompt et alors le fait osciller, comme c'est le cas pour la flûte, soit en faisant vibrer une anche, une petite languette de bois souple que l'on fixe à l'embouchure du conduit, comme pour le hautbois ou la clarinette, soit enfin en faisant vibrer les lèvres de l'instrumentiste qui tient celles-ci fermées alors qu'il souffle, technique requise notamment pour jouer de la trompette<sup>132</sup>. Des trous percés le long de la colonne contenant l'air, bouchés par les doigts ou par des pistons sur lesquels appuie l'instrumentiste, permettent la production de notes de hauteur variée.

## L'aulos

Parmi les instruments à vent connus de la Grèce ancienne, l'aulos est sans contredit l'un des mieux documentés<sup>133</sup>. Signifiant « tube » ou « conduit »<sup>134</sup>, le mot αὐλός s'emploie presque systématiquement au pluriel lorsqu'il renvoie à l'instrument étant donné la très grande majorité dans les témoignages de spécimens doubles, constitués de deux tuyaux. L'utilité respective des deux conduits laisse les spécialistes dubitatifs, mais l'on croit possible que l'un d'eux ait servi à jouer la mélodie pendant que l'autre produisait un bourdon, à la manière d'une basse continue<sup>135</sup>. Sur les images,

---

<sup>132</sup> A. Baines, 1988d, 1077-1078; M.L. West, 1992, 81.

<sup>133</sup> T.J. Mathiesen consacre à l'instrument un nombre considérable de pages, et son exposition est fort détaillée (1999, 177-222). Voir aussi M.L. West, 1992, 81-109; P. Wilson, 1999.

<sup>134</sup> « Tuyau creux et allongé, s'emploie dans diverses significations techniques : instrument de musique, chalumeau avec une anche double battante (on traduit « flûte »); souvent employé au pluriel, l'instrument étant généralement constitué de deux chalumeaux. » (Chantraine, s.v. αὐλός; voir aussi Beekes, s.v. αὐλός).

<sup>135</sup> M. Wegner, 1949, 55; A. Barker, 1996, 1005; voir les observations de S.D. Bundrick, 2005, 35.

l'aulète s'exécute souvent debout, voire en se déplaçant, et tient un tuyau dans chacune de ses mains. Il porte souvent une *phorbeia*, une espèce de harnais serré autour de la tête

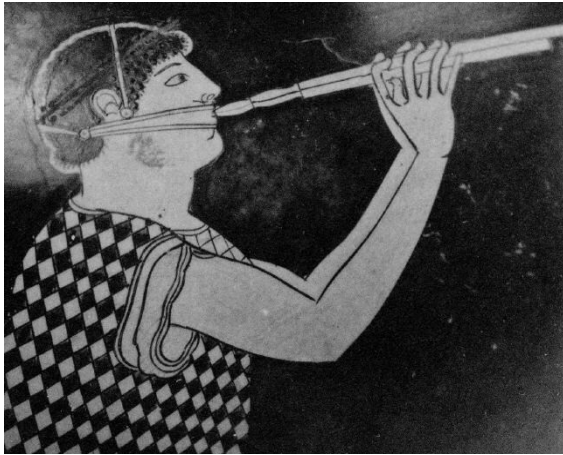


Figure 9

qui avait probablement pour fonction d'atténuer la tension musculaire des joues<sup>136</sup>. La *phorbeia* est clairement illustrée sur certaines images, notamment sur une amphore attique à figures rouges, où un jeune musicien, probablement en contexte agônistique, joue d'un aulos double (figure 9). En tant qu'instrument à

anche, l'aulos s'apparente au hautbois ou à la clarinette, et non à la flûte comme le supposent souvent les historiens dans leurs ouvrages<sup>137</sup>. Plusieurs matériaux pouvaient être employés pour sa fabrication,

<sup>136</sup> Voir A. Bélis, 1986c, 212. D'autres croient que la *phorbeia* soutenait l'instrument, permettant à l'instrumentiste de jouer en marchant (M. Wegner, 1949, 55; M.L. West, 1992, 89; S.D. Bundrick, 2005, 35). A. Bélis (1986c, 211) n'adhère pas à cette hypothèse, rappelant que des joueurs de petits *auloi*, lesquels sont pourtant plus faciles à manier, portent aussi le harnais. Or, la seconde hypothèse qu'elle propose, selon laquelle ce harnais empêchait l'instrumentiste de respirer par la bouche de façon à ce qu'il puisse produire un son puissant et continu (p. 212), nous paraît hasardeuse, cette technique de jeu, appelée « respiration circulaire », étant très difficile à développer. Seuls des interprètes d'instruments à vent arrivent, après des années de pratique, à faire de la respiration circulaire. Il nous semble donc peu probable qu'un objet aussi fréquemment illustré sur les vases ait servi à une technique de jeu fort ardue, probablement à la seule portée des musiciens professionnels.

<sup>137</sup> Z.D. Papadopoulou et V. Pirenne-Delforge, 2001, 37; C. Vendries, 2015, 220. M.L. West (1992, 83) soulève la difficulté de catégoriser « organologiquement » l'aulos, les conventions de classification des instruments à anche ne faisant pas l'unanimité chez les musicologues. Alors que d'aucuns soutiennent que leur catégorisation doit être tributaire de leur type d'anche (les instruments à anche simple faisant partie de la famille des clarinettes, ceux à anche double, de la famille des hautbois), d'autres partagent l'avis que c'est leur forme cylindrique (clarinette) ou conique (hautbois) qui prévaut. Les vestiges d'*auloi* grecs retrouvés arborent tous une silhouette cylindrique, et indiquent qu'on utilisait une anche double durant la période classique (M.L. West, 1992, 83; A. Barker, 1996, 1005). S.D. Bundrick (2005, 34) est d'avis que l'instrument s'apparente davantage au hautbois. Or, cette question de classification relève essentiellement de la

notamment le roseau, les os, l'ivoire, le bois ou le métal<sup>138</sup>. Il existait plusieurs types d'*auloi*, dont la tessiture variait en fonction de leur grandeur, à l'instar de nos saxophones modernes<sup>139</sup>. Le type phrygien, appelé aussi ἔλυμος, aurait été le seul à être constitué de tuyaux dissemblables, dont l'un aurait été couronné d'un pavillon, comme une trompette<sup>140</sup>. À ce jour, aucune représentation mycénienne de l'aulos n'est connue, l'attestation la plus ancienne étant une image trouvée sur une amphore d'une collection privée de Düsseldorf et qui est datée de la fin de la période géométrique, soit vers le VIII<sup>e</sup> siècle<sup>141</sup>. Occupant une place ténue dans la littérature archaïque, cet aérophone paraît relativement souvent sur les vases de cette même période<sup>142</sup>. À l'époque classique, il est omniprésent dans les sources textuelles et iconographiques, où il figure en maintes circonstances et occasions. On le trouve en effet aussi bien dans le cadre intime et détendu du banquet que dans les fêtes où la musique exaltante qu'il sait produire, souvent conjuguée à la consommation de vin et à la danse, enivre les participants<sup>143</sup>. Il intègre en parallèle les cérémonies civiques de tout genre, allant des pratiques relativement courantes, comme le sacrifice animal (θυσία)<sup>144</sup>, à des événements

---

musicologie moderne, et s'applique difficilement à une réalité disparue depuis deux millénaires. Ce qui, en revanche, devrait faire l'objet d'une sérieuse prise en compte par les historiens c'est l'inexactitude du mot « flûte » pour désigner l'aulos (voir Maas-Snyder, 26 n. 14).

<sup>138</sup> M. Wegner, 1949, 53; A. Bélis, 1986b, 22; M.L. West, 1992, 86; S.D. Bundrick, 2005, 34-35.

<sup>139</sup> A. Barker, 1996, 1005.

<sup>140</sup> A. Bélis, 1986b, 21-22. Pronomos, un célèbre virtuose thébain du IV<sup>e</sup> siècle, aurait inventé un aulos pouvant emprunter plusieurs échelles musicales (Athénée, 4.184e, 14.631e; Pausanias, 9.12.5). Si l'on en croit Pausanias, un aulète devait autrement se munir de trois *auloi* différents pour pouvoir jouer dans les modes dorien, phrygien et lydien.

<sup>141</sup> M. Wegner, 1968, 21; M.L. West, 1992, 82; S.D. Bundrick, 2005, 34.

<sup>142</sup> M. Wegner, 1949, 56; S.D. Bundrick, 2005, 34. L'aulos ne paraît que deux fois dans l'*Illiade* (10.13, 18.495).

<sup>143</sup> Platon, *Banquet*, 176e. Les activités dynamiques des cômastes et le délassement alanguiné des banqueteurs font l'objet d'une pléthore d'images sur vase qui incluent la plupart du temps l'aulos.

<sup>144</sup> Le sacrifice animal est partie intégrante de la plupart des fêtes religieuses. D'un côté, des sacrifices sont traditionnels, effectués périodiquement en des occasions spécifiques, comme lors des Panathénées (*Syll.* 8) ou du rituel nocturne éleusien (Aristophane, *Paix*, 374; Platon, *République*, 2.365a). D'un autre côté,

extraordinaires, comme la *pompê* des célèbrissimes Mystères d'Éleusis, en passant par les danses guerrières et les concours. L'évidente ubiquité de l'aulos au sein de la société athénienne s'explique sans doute en partie par sa grande polyvalence musicale, que suggèrent des qualificatifs comme *παμφώνος* (« à toutes les voix ») et *πολυχορδότατος* (« aux nombreuses cordes », i.e. « tons »). Cette polyvalence représente un danger pour Platon, qui rejette l'instrument de sa cité idéale<sup>145</sup>. L'aulos est par ailleurs considéré comme un instrument d'origine phrygienne et est associé à des musiciens légendaires issus de ces aires orientales du monde grec, notamment Olympos et Marsyas<sup>146</sup>.

---

des sacrifices sont accomplis spontanément, par exemple pour explorer l'avenir (Eschine, *Contre Ctésiphon*, 130-131) ou pour remercier les entités divines pour un bienfait (Xénophon, *Helléniques*, 4.3.14). Omniprésent dans la sphère religieuse des Grecs, on trouve le sacrifice sanglant ou non sanglant, public ou privé, non seulement au cœur des cultes voués aux divinités, mais également dans les cultes de héros et lors des cérémonies célébrées en l'honneur des morts (S. Scullion, (2000), *Heroic and chthonian sacrifice: new evidence from Selinous*, dans *ZPE*, 132, p. 163-171; G. Ekroth (2000), *Offerings of blood in Greek hero-cults*, dans *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, éd. V. Pirenne-Delforge et E. Suárez de la Torre, Liège, p. 263-280; G. Ekroth, (2002), *The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the Archaic to the early Hellenistic periods*, dans *Kernos*, suppl. 12, Liège).

<sup>145</sup> Pindare, *Isthmiques*, 5.27-28; Platon, *République*, 3.399c-d; voir notamment C. Terzēs, 2020, 219-220. Selon A. Barker (1984, 51-57), Pindare ferait référence au potentiel suggestif de l'aulos, qui était un instrument aux larges possibilités musicales. De fait, des techniques de jeu permettaient aux aulètes de produire toute une palette de bruits et de sons. Par exemple, Timothée de Milet, un aulète actif à la charnière des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, imitait le vacarme de l'orage ou les cris de Sémélé dans ses douleurs (Timothée, *PMG* 785, 792; S.A. Gurd, 2016, 113-114; pour Timothée, voir G. Lambin, 2013). « (...) the aulos as a rejected entity or exclusively Dionysian instrument is exaggerated at best (...), the aulos is better interpreted as a complex, multifaceted instrument capable of inducing both reverent sobriety and reckless abandon. » (S.D. Bundrick, 2005, 106; voir aussi Z.D. Papadopoulou et V. Pirenne-Delforge, 2001, 51). Sur la question du « rejet » de l'aulos dans le contexte de la « new music », voir P. LeVen, 2010.

<sup>146</sup> Pseudo-Platon, *Minos*, 318b5; Strabon, 10.3.14; Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 5, 7; Pausanias, 10.30.9.2; voir T.J. Mathiesen, 1999, 178. Marsyas le silène est surtout connu pour son duel musical avec Apollon (Diodore de Sicile, 3.59.2.8, 5.75.3.3; voir T.J. Mathiesen, 1999, 180-181). Diodore de Sicile (3.58.2-4, 3.59.1-2) associe ce personnage à la Mère des dieux phrygienne.

## La *salpinx*

Constituée d'un long tuyau fait de bronze<sup>147</sup> et aboutissant à un petit pavillon (*κώδων*), la *salpinx* s'apparente à une trompette. Cet aérophone puissant et



Figure 10

apparemment peu propice à produire de belles mélodies servait surtout à donner des signaux, notamment sur le champ de bataille<sup>148</sup>. Les fonctions martiales de l'instrument se révèlent dans l'iconographie à figures noires et à figures rouges, où il paraît la plupart du temps dans les mains de guerriers. Sur un fragment d'un épinétron à figures noires du V<sup>e</sup> siècle, une Amazone casquée et en habit militaire, contre laquelle est appuyé un bouclier, souffle dans une trompette (figure 10)<sup>149</sup>. Chez Homère

---

<sup>147</sup> Sophocle, *Électre*, 711; *Ajax*, 17. Parce que les Grecs lui attribuent des origines étrusques, elle est souvent qualifiée de « tyrrhénienne » (Eschyle, *Euménides*, 568; Athénée, 4.184a; voir D. Castaldo, 2000, 51 n. 1).

<sup>148</sup> Xénophon fait l'éloge de la *salpinx* sur le champ de bataille (*Le commandant de la cavalerie*, 3.11-12). « La *salpinx* non era uno strumento melodico ed era usata principalmente per i segnali militari. » (D. Castaldo, 2000, 51). « Its loudness made the trumpet ideal for giving signals at a distance or to a large crowd. » (M.L. West, 1992, 119; voir aussi M. Wegner, 1949, 61; D. Castaldo, 2000, 51-54; S.D. Bundrick, 2005, 43-44). On lit chez Athénée (10.414f) qu'un certain Hérodore de Mégare donnait des signaux sonores si puissants avec sa trompette que les soldats de son armée ne pouvaient faire autrement que de redoubler de courage à la bataille.

<sup>149</sup> Dans un article portant sur l'aspect sonore de cet épinétron, une sorte de demi-cylindre en céramique servant à protéger la cuisse des femmes travaillant la laine, A. Bélis (1984) reconnaît dans les syllabes TOTOTE TOTH inscrites à côté du personnage une notation de solfège (voir aussi T.J. Mathiesen, 1999, 154). M.L. West ne paraît pas convaincu par cette hypothèse, alléguant que ce système solfégique n'est attesté que beaucoup plus tard, ce qui ne nous semble pas être un argument solide (M.L. West, 1992, 120 n. 184; aussi M.C. Martinelli, 2020, 103-104). Sur une coupe attique à figures rouges, des guerriers armés de lances,

(*Illiade*, 18.219), le retentissement de la *salpinx* alerte la cité de l'arrivée des troupes ennemies venues l'assiéger. Tout en conservant sa fonction de signal, la *salpinx* n'est cependant pas limitée à ces usages militaires. On l'utilise aussi dans les courses de chars pour donner le signal de départ (Sophocle, *Électre*, 710-711), ou dans certains rituels, pour structurer leur déroulement et en marquer les étapes clés. Un coup de *salpinx* marque le commencement du banquet des *Choai* durant les Anthestéries<sup>150</sup>. On s'en sert, enfin, pour appeler à l'ordre des foules et demander le silence<sup>151</sup>.

## Le rhombe

Très peu de documents confirment l'usage du rhombe dans la société grecque. Cet aérophone très ancien, présent dans de nombreuses civilisations, consiste en un morceau de bois ou de métal attaché au bout d'un cordon, que l'on fait tournoyer dans les airs de façon à produire une sorte de ronflement<sup>152</sup>. Comme l'explique le philosophe

---

d'épées et de boucliers combattent pendant que l'un d'eux souffle dans une *salpinx* (Mannheim, Reiss-Museum CG360; *BAPD* 712).

<sup>150</sup> Aristophane, *Acharniens*, 1000-1001. Dans l'acte sacrificiel, la *salpinx* aurait eu pour fonction de capter l'attention de la foule ou de marquer l'arrivée de la victime à l'autel (L. Ziehen, 1931, 233 *contra* G. Nordquist, 1992, 147). Quoi qu'il en soit, K. Lehnstaedt semble voir juste lorsqu'il affirme que « Die Salpinx ist ein Instrument, das in der Prozession und beim Opfer nur ordnende Funktion ausübt. » (1971, 9).

<sup>151</sup> Dans les *Euménides* d'Eschyle (v. 566-568), un héraut souffle dans une *salpinx* pour appeler à l'ordre le public présent au tribunal d'Oreste, indiquant du même coup l'ouverture du procès du matricide. Un coup de trompette peut aussi prescrire le silence pour le temps d'une prière (Thucydide, 6.32.1). On employait la *salpinx* aussi « per riunire l'assemblea o per definire gli atti durante le rappresentazioni teatrali » (D. Castaldo, 2000, 52; voir encore S.D. Bundrick, 2005, 43).

<sup>152</sup> A. Baines, 1988g; e.g. Euripide, *Hélène*, 1362 : ῥόμβου θ' εἰλισσομένα κύκλιος ἔνοσις αἰθερία; « la secousse tournoyante du rhombe dans les airs ». Théocrite évoque le tournoiement d'un rhombe d'airain (*Idylles*, 2.30 : δινεῖθ' ὄδε ῥόμβος ὁ χάλκεος; « ce rhombe d'airain tournoie »). Il n'y a, à notre connaissance, aucune mention dans les textes de rhombes de bois, mais il est tout à fait vraisemblable que ce matériau ait été utilisé pour leur fabrication (voir A.S.F. Gow, 1934, 11 cf *Etymologicum Magnum*, s.v. ῥόμβωι).



Archytas, c'est la rapidité avec laquelle l'instrument fend l'air ambiant qui détermine la fréquence des vibrations, autrement dit la hauteur du son produit :

ἀλλὰ μὰν καὶ τοῖς ῥόμβοις τοῖς ἐν ταῖς τελεταῖς κινουμένοις τὸ αὐτὸ συμβαίνει. ἡσυχᾶ μὲν κινούμενοι βαρὺν ἀφιέντι ἄχρον, ἰσχυρῶς δ' ὀξύν.

mais en ce qui concerne les rhombes que l'on fait tourner dans les *teletai*, il arrive la même chose; ils produisent un son grave si on les fait tourner doucement, mais un son aigu si on les fait tourner vigoureusement.

(Archytas, fr. D14 Laks-Most)<sup>153</sup>

Si l'on se fie aux dires d'Archytas, que corroborent de rares passages littéraires, le rhombe se fait entendre pendant des fêtes religieuses (*teletai*). Dans une tragédie de Diogène d'Athènes, on fait retentir des rhombes en l'honneur de Kybelê. Chez Euripide, on fait tourner l'instrument dans le cadre d'une *pannuchis*<sup>154</sup>. Mais le terme *rhombos* peut aussi faire référence à tout mouvement circulaire<sup>155</sup>, sémantique qui occasionne une équivocité quant au référent, puisque l'instrument sonore lui-même tournoie. Dans un dithyrambe aujourd'hui fragmentaire de Pindare (fr. 70b Race), on lit que ce sont les rhombes des *tympana* qui débute les cérémonies pour Bromios. S'il est difficile de déterminer avec certitude la nature de ces *rhomboi*, l'on peut inférer qu'ils ne renvoient pas à l'aérophone puisqu'ils concernent ici les *tympana*. Peut-être renvoient-ils à une partie du tympanon –à des petites cliquettes de forme ronde tout autour du tambourin ? –, au mouvement rotatoire avec lequel les tympanistes agitent leur instrument, peut-être

---

<sup>153</sup> R. Pettazzoni (2009, 33 et sq.) croyait que les *teletai* auxquelles fait allusion Archytas pouvaient être orphiques ou pythagoriciennes, mais en soi nous n'en savons rien.

<sup>154</sup> Diogène, *TrGF* 1, tableau A sur le tympanon, no. 19; Euripide, *Hélène*, 1362.

<sup>155</sup> *LSJ*, s.v. ῥόμβος : « whirling motion ».

encore au son que produit ce dernier, surtout si l'on considère la paronymie de *rhomboi* et de *bomboi*, « bourdonnements »<sup>156</sup>.

### *Les percussions*

Incluant tous les instruments dont on fait retentir la matière vibrante par le biais d'un choc, qu'il s'agisse du bois, du métal, des os ou d'une membrane, la famille des percussions donne lieu à un large éventail de sonorités. À cette variété de sons s'ajoutent ceux que l'on peut obtenir grâce aux multiples moyens qu'il y a de frapper sur la matière vibrante, à savoir si on la frappe avec les mains ou avec un objet quelconque, sans compter bien entendu la façon de frapper. En observant la place qu'occupaient les instruments de percussion dans la Grèce antique, on est immanquablement frappé par le décalage considérable qui se dessine entre les textes et l'iconographie. Rarement mentionnées dans le corpus littéraire, les percussions règnent sur les vases, où elles paraissent dans divers contextes et aux bras d'individus en tout genre. Mais leur présence pour ainsi dire effacée de la littérature paraît en quelque sorte trompeuse, les mots évoquant des bruits percussifs étant nombreux et récurrents dans les textes. Remarquons toutefois le peu d'intérêt que ces instruments ont suscité chez les philosophes et théoriciens. Mis à part quelques propos anecdotiques glanés ici et là, ces auteurs n'abordent en effet presque jamais les percussions dans leurs discours sur la musique et ses instruments. Par voie de conséquence, les historiens ont délaissé les percussions dans leurs travaux de recherche, les considérant trop promptement comme des instruments

---

<sup>156</sup> C'est dans cette dernière perspective que S. Radt, dans son édition des *Géographiques* de Strabon (2004), interprète le fragment de Pindare que rapporte le géographe (10.3.13), lequel associe cependant les rhombes aux cymbales. Dans le fragment de Diogène (*TrGF* 1) – auquel nous reviendrons plus loin –, les filles des Phrygiens « grondent avec les *tympana*, les rhombes et les bourdonnements des cymbales métalliques, qu'elles font claquer de leurs deux mains » (τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων). Difficile dans ce cas de dire si le deuxième καὶ marque une césure ou si l'on doit conférer au datif ῥόμβοισι la même fonction que βόμβοις, en le rattachant au génitif χαλκοκτύπων κυμβάλων. Dans ce dernier cas de figure, on obtiendrait une expression très semblable à celle de Pindare.

de moindre importance<sup>157</sup>. Cette idée préconçue découle, d'une part, d'une primauté conférée aux sources textuelles par rapport aux sources iconographiques dans les reconstructions historiques, d'autre part, d'une tendance à appréhender des composantes picturales comme de simples ornements, précisément dans les cas où il s'avère délicat d'en analyser la place et la fonction en raison du manque d'information disponible à leur sujet. Sans prétendre remédier aux évidentes lacunes que comporte le dossier, faute d'espace ici, nous pensons impératif de rectifier ce propos couramment véhiculé dans les ouvrages pourtant les mieux documentés sur la question musicale, qui considère à tort les percussions comme des instruments de seconde zone dans la société grecque antique. Au contraire, elles étaient omniprésentes dans la vie et dans la pratique des Grecs, comme l'atteste l'iconographie<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> « It is well known that in the ancient Greek world percussion instruments played a lesser role than the *lyra*, the *kithara*, or the *auloi*. As a consequence, historians have studied them only occasionally, relating them simply to dances at banquets, to the *komos*, and to Dionysian dances performed by satyrs and maenads. » (D. Castaldo, 2009, 283). Dans son ouvrage sur la musique grecque antique, un incontournable en la matière, M.L. West (1992) consacre un chapitre entier à la voix et un chapitre aux instruments à cordes. Son quatrième chapitre, intitulé *Wind and Percussion*, comprend presque une trentaine de pages sur l'*aulos* (p. 81-109), environ une douzaine de pages sur la *syrinx*, communément appelée « flûte de Pan », la trompette et d'autres instruments à vent (p. 109 à 122), mais à peine six pages sur les instruments de percussion tous types confondus (p. 122 à 128). S.D. Buxton (2005) leur accorde à peine deux pages, alors que la famille des cordes et celle des vents occupent au moins une quinzaine de pages chacune. L'auteur commence d'ailleurs sa brève exposition sur les percussions par cette affirmation : « Unlike stringed and wind instruments, percussion instruments play a relatively minor role. » (p. 46). Nous retiendrons cependant T.J. Mathiesen, qui a le mérite d'aborder le dossier plus exhaustivement (1999, 162-177).

<sup>158</sup> Bien que les textes témoignent moins de leur omniprésence dans la pratique musicale des Grecs, nous avons cru pertinent de détailler dans des tableaux toutes les occurrences, dans les textes archaïques et classiques, des instruments de percussion qui concernent notre étude, c'est-à-dire les crotales, le tympanon et les cymbales – l'*êcheion* ne paraît que dans quelques passages qui ne remontent pas avant le II<sup>e</sup> siècle, d'où l'absence de tableau en ce qui le concerne (les tableaux se trouvent aux pages 105 à 112). Un tel dépouillement du corpus iconographique aurait nécessité un temps fou; notre thèse ne concernant pas exclusivement les percussions, nous nous en tiendrons à des remarques et à une annexe sur le tympanon, lequel s'avérait trop important dans les cultes de la Mère et de Dionysos – et dans la pratique rituelle en

## Les crotales

Un κρόταλον est défini dans les dictionnaires modernes comme une « cliquette », une « castagnette »<sup>159</sup>. Ce terme provient du nom commun κρότος, qui renvoie à un son produit par un choc entre deux corps<sup>160</sup>. Le verbe κροταλίζω (« jouer des castagnettes »)<sup>161</sup> fait aussi allusion, dans un sens plus général, à toute forme de heurt générant un bruit, comme des applaudissements, des frappements de pieds lors de la danse ou encore le choc retentissant des cymbales<sup>162</sup>. Alors que les textes classiques et archaïques fournissent peu d'informations sur les crotales, des textes plus tardifs, en plus d'une pléthore de représentations figurées pré-hellénistiques, permettent d'en fournir

---

général – pour ne pas être traité plus en détail. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons élaboré pour cet instrument un tableau B, dans lequel paraissent toutes les occurrences répertoriées dans les épigrammes. Parce que les épigrammes ne sont pas toujours datables, nous avons pensé préférable de ne pas les inclure dans le tableau des passages archaïques et classiques (tableau A). Nous avons néanmoins indiqué l'auteur du poème et son époque lorsque cela était possible.

<sup>159</sup> Bailly, s.v. τὸ κρόταλον; Chantraine, s.v. κρότος; *LSJ*, s.v. τὸ κρόταλον : « clapper »; Beekes, s.v. κρότος : « κρόταλα [n. pl.] 'rattle, castanets' ». Or, traduire *krotalon* par « castagnette » pose problème (voir *infra*, p. 99-100). Sur les crotales, voir T.J. Mathiesen, 1999, 163-166.

<sup>160</sup> Chantraine, s.v. κρότος : « 'coup qui résonne', avec les mains (notamment pour des applaudissements), les pieds (notamment pour des danseurs ou des chevaux), des rames, coup sur des objets de cuivre, etc. »; *LSJ*, s.v. κρότος; Beekes, s.v. κρότος : « stamping of the feet, clapping of the hands, of the oars, etc.; clapping, applause ».

<sup>161</sup> Chantraine, s.v. κρότος; aussi Bailly, s.v. κροταλίζω : « faire résonner en heurtant », « faire résonner des castagnettes ou cliquettes »; *LSJ*, s.v. κροταλίζω : « use rattles or castanets »; Beekes, s.v. κρότος : « κροταλίζω 'to rattle' ».

<sup>162</sup> Applaudissements : Alciphron, *Lettres*, 4.19.5; Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques*, 9.149; Athénée, 4.129c, 4.159e, 10.434a, 11.503f, 14.631f; Hésychios, s.v. κροταλίζει; *Anthologie Palatine* 11.195; frappements de pieds : Nonnos, 9.205, 18.57, 37.34, 46.117; cymbales : Nonnos, 17.346, 29.286, 43.347; voir aussi Photios, *Lexicon*, s.v. κρεμβαλιάζειν. Chez Homère, le verbe κροταλίζω renvoie au son qu'émettent les chevaux alors qu'ils galopent sur le champ de bataille en traînant derrière eux des chariots vides (*Iliade*, 11.160 cf. Lucien, *Zeuxis*, 10.18). Enfin, Achille Tatius s'en sert pour évoquer le claquement des dents d'un lion (*Leucippe et Clitophon*, 2.22.6).

une description assez détaillée. Il s'impose dès lors de souligner qu'hormis la paire de cymbales dont est munie une nymphe sur le Vase François, daté de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle<sup>163</sup>, les *krotala* demeurent les seules percussions à être dépeintes dans l'imagerie à figures noires<sup>164</sup>. Confectionné à partir d'une matière dure et résonnante, comme le bois ou le métal<sup>165</sup>, un *krotalon* est un idiophone – c'est-à-dire un instrument dont le son est produit par sa propre matière, sans qu'il soit frappé par un autre objet<sup>166</sup> – constitué de deux parties identiques, que l'on fait s'entrechoquer l'une contre l'autre par un mouvement de la main, de manière à produire un claquement. L'emploi fréquent dans les textes grecs du pluriel *krotala* s'explique par le fait que ces petites percussions, outre leur structure en elle-même double, sont habituellement utilisées par paires, à raison d'un *krotalon* dans chaque main. En se fiant aux illustrations, les textes demeurant silencieux quant à cet aspect de facture<sup>167</sup>, on peut admettre que les crotales étaient

---

<sup>163</sup> Le Vase François est un très grand cratère à volutes à figures noires, de fabrication athénienne, et dont les scènes figurées comportent de nombreux personnages et détails (Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209; BAPD 300000).

<sup>164</sup> Voir D. Castaldo, 2009, 285-286.

<sup>165</sup> Le *krotalon* de bois se résumait apparemment à un morceau de roseau fendu en deux (scholie à Aristophane, *Nuées*, 260d1-4; Suda, s.v. κρόταλος, κρόταλον). Pour les crotales métalliques : Euripide, *Cyclope*, 205; Apollodore, 2.5.6; *Lyrice Adespota* (PMG), fr. 112; *Anthologie Palatine*, 9.139; scholie à Apollonios de Rhodes, 2.1055. On repère trois passages où il est question d'un *krotalon* en métal : *Anthologie Palatine*, 5.271 : χρυσέω κροτάλω; « un *krotalon* d'or »; 9.603 : χαλκοβαρές κρόταλον; « un *krotalon* lourd d'airain »; scholie à Apollonios de Rhodes, 2.1052-1057 : κρόταλον χαλκοῦν; « un *krotalon* d'airain ». Sans doute pouvait-on agiter un seul *krotalon* – et non une paire de *krotala* – mais il est également possible que le terme soit employé là par métonymie. Selon Eustathe, les crotales pouvaient aussi être faits en os (*Commentaire à l'Iliade*, 3.176.10-11 = *Iliade*, 11.160).

<sup>166</sup> Le terme fut inventé par le musicologue Curt Sachs, et se base notamment sur le mot grec *idios*, qui renvoie au propre d'une chose (D. Arnold, 1988, 1029).

<sup>167</sup> Notons au passage une scholie tardive à Aristophane (*Nuées*, 439a15), disant que le *krotalon* d'airain était aussi appelé χειροκύμβαλον, une « cymbale à main ». Le terme χειροκύμβαλον n'apparaît que quatre fois dans le corpus littéraire, dans des sources tardives de surcroît. On le trouve dans une autre scholie des *Nuées* (258a6-7) et chez Constantin VII Porphyrogénète, qui associe ce rarissime instrument aux cérémonies

pourvus d'une cavité faisant office de caisse de résonance<sup>168</sup>. En fendant un roseau en deux, conformément à la description du *krotalon* de bois fournie par un scholiaste d'Aristophane et la Suda<sup>169</sup>, on obtient forcément deux morceaux rectangulaires concaves. Les illustrations donnent en effet l'impression d'une forme cylindrique et légèrement conique de l'instrument, lorsque les deux parties constituantes de celui-ci sont tenues fermées l'une contre l'autre. Le *krotalon* que tient la ménade qui se fait



Figure 11

agripper par un satyre sur un stamnos attique (figure 11) présente assez clairement cette particularité morphologique.

La reproduction de crotales anciens par Nikolaos Brass<sup>170</sup>, un luthier grec qui se spécialise dans la confection d'instruments anciens et traditionnels de son pays, fait sur ce point remarquablement écho aux images antiques, le *krotalon* étant constitué de deux morceaux de bois semi-cylindriques et qui, une fois fermés l'un contre l'autre, arborent un creux faisant office de caisse de résonance (figure 12). Le fonctionnement et

la facture des crotales rappellent, il est vrai, les castagnettes espagnoles, et l'on peut, sinon approuver, du moins comprendre la tendance qu'ont les historiens à traduire κρόταλα par castagnettes. Mais par souci de précision scientifique, cette traduction devrait être évitée, d'abord parce qu'elle décontextualise complètement les *krotala* grecs, en leur attribuant un



Figure 12

nuptiales, en omettant toutefois de fournir quelque détail que ce soit quant à sa facture (*De cerimoniis aulae Byzantinae*, 2.180.4 et 2.181.4).

<sup>168</sup> Cela n'empêche cependant pas que les Grecs aient pu connaître, en parallèle, un type de claquettes, selon la description organologique fournie par A. Baines (1988b, 344-345). Une claquette comporte deux morceaux longs et plats – donc dépourvus de caisse de résonance – constitués à partir d'une matière dure et qui, grâce à un secouement, viennent s'entrechoquer l'un contre l'autre pour produire un claquement.

<sup>169</sup> Voir la note 165 à la page précédente. T.J. Mathiesen (1999, 166) discute de la morphologie des crotales.

<sup>170</sup> Nous renvoyons à son site internet : [http://nikolaosbrass.com/index.php?id\\_lang=1](http://nikolaosbrass.com/index.php?id_lang=1).

nom qui n'est ni le leur ni propre à la langue grecque, puis parce qu'elle les confond avec les fameuses castagnettes d'Espagne, dont la rondeur des coquilles<sup>171</sup> ne correspond pas à la forme longitudinale des languettes des crotales. Enfin, les nombreuses images sur vase qui comportent des crotales apportent un éclairage précieux sur la multitude de contextes dans lesquels on pouvait entendre retentir ces petites percussions. Elles rendent du reste difficile de nier leur polyvalence et leur ubiquité dans la pratique musicale des Grecs, elles que mortels et dieux manipulent pour donner le rythme aux danses, accompagner thiasés et bandes de cômastes, soutenir la musique langoureuse du banquet, ajouter aux plaisirs suaves des moments intimes, ou encore égayer de leurs jolis cliquetis célébrations nuptiales et autres événements de la vie quotidienne<sup>172</sup>.

### Le tympanon

Le tympanon<sup>173</sup> consiste en une sorte de grand tambourin : il est constitué d'une membrane, en l'occurrence une peau d'animal<sup>174</sup>, tendue sur un cadre circulaire et que l'on vient frapper de manière à la faire vibrer et à produire un son. Le tympanon est l'instrument de percussion le plus fréquemment rencontré dans les sources littéraires classiques, et paraît sur quantité de vases à figures rouges. Selon les étymologistes Beekes

---

<sup>171</sup> A. Baines, 1988b, 343.

<sup>172</sup> Voir l'article de D. Castaldo, 2009.

<sup>173</sup> Le terme τύμπανον se rencontre aussi sans mu (τυπαν-), une graphie qui demeure cependant beaucoup moins répandue et qui ne donne lieu à aucun dérivé verbal ou nominal tel que τυμπανίζω, τυμπανίστρια ou τυμπανιστής (Chantraine, s.v. τύμπανον; e.g. Démosthène, *De corona*, 284.5). Beekes (s.v. τύμπανον) et Chantraine (s.v. τύμπανον) allèguent que cette orthographe moins usitée dérive d'une étymologie populaire reliant le nom de l'instrument au verbe τύπτω, qui renvoie à un coup (*LSJ*, s.v. τύπτω : « beat, strike »). Τυμπανίστρια est défini comme le pendant féminin de τυμπανιστής; par souci de précision et de cohérence avec la langue grecque, nous parlerons de tympaniste lorsque l'instrumentiste est une femme et d'un tympaniste lorsqu'il s'agit d'un homme, de même que nous appelons respectivement aulétride et aulète les joueurs d'aulos de sexe féminin et de sexe masculin.

<sup>174</sup> Ésope, *Fables*, 236, voir le tableau A sur le tympanon, no. 3; Hésychios, s.v. τύμπανα; Suda, s.v. τύμπανον; *Etymologicum Magnum*, s.v. τύμπανον.

et Chantraine, le terme grec τύμπανον contiendrait possiblement une racine sémitique que l'on retrouverait dans le *tuppa* araméen ou dans le *top* hébreu, deux vocables renvoyant à l'acte de frapper sur un tambour<sup>175</sup>. Le fait que l'instrument ne paraisse pas dans la littérature ou l'art grec avant le V<sup>e</sup> siècle renforce l'hypothèse d'une importation orientale<sup>176</sup>. Dans les documents littéraires et iconographiques de l'Athènes classique, le tympanon se montre presque exclusivement en contexte religieux, figurant dans les



Figure 13a

ainsi que dans les mains de personnages, en grande majorité des femmes, qui en jouent pendant des actes rituels souvent accompagnés de danse<sup>177</sup>. Sur un stamnos de Nocera daté de la fin du V<sup>e</sup> siècle (figures 13a et b), chacune des deux scènes peintes montre une tympaniste en pleine action, accompagnée de femmes qui dansent dans le cadre d'un rituel en l'honneur

<sup>175</sup> Chantraine s.v. τύμπανον : « tambourin »; *LSJ*, s.v. τύμπανον : « ketteldrum »; Beekes s.v. τύμπανον : « ketteldrum, hand drum ». Pour la circularité de l'objet, on se réfère surtout aux représentations visuelles.

<sup>176</sup> M.L. West, 1992, 124. Nonobstant le fait que la mentalité grecque se nourrit de ces associations aux contrées éloignées, la provenance étrangère de l'instrument est probable. Le tympanon est mentionné dans le fragment 57 des *Édoniens* d'Eschyle, une pièce que l'on tend à situer vers la fin de la carrière du tragique, soit vers la fin de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle (voir A.H. Sommerstein (éd.), 2008, 60-61).

<sup>177</sup> L'instrument est, dans une certaine mesure, considéré comme féminin par les Grecs (M.L. West, 1992, 124; e.g. Aristophane, *Lysistrata*, 1-3, cité *infra*, p. 401).



de Dionysos. Au vu de ces modalités de représentation, on peut supposer que le tympanon devait avoir chez les Grecs une utilité essentiellement religieuse<sup>178</sup>. On remarque toutefois qu'il intègre le culte de quelques divinités seulement, celui de la Mère des dieux avant tout autre<sup>179</sup>.



Figure 13b

### Les cymbales

Les *kymbala* de la Grèce antique s'apparentent en tout point aux cymbales modernes, dont l'appellation dérive d'ailleurs du nom de leurs ancêtres grecs. Ces équivalences organologiques et étymologiques entre les deux modèles légitiment l'emploi du terme « cymbale » pour désigner la percussion ancienne. Comme les cymbales modernes, les *kymbala* grecs s'utilisaient par paires : l'instrumentiste tenait dans chacune de ses mains un *kymbalon* – une petite plaque métallique de forme ronde

---

<sup>178</sup> Le tympanon – comme la plupart des instruments de musique d'ailleurs – pouvait avoir une fonction votive, comme l'attestent plusieurs épigrammes du livre 6 de l'*Anthologie Palatine* (51, 94, 165, 220, 280).

<sup>179</sup> Nous parlerons plus en détail du tympanon dans le chapitre sur la Mère des dieux, ainsi que dans l'annexe I, consacrée à l'instrument.

et creuse<sup>180</sup> – qu’il frappait l’un contre l’autre de façon à produire un retentissement. Sur le célèbre cratère à volutes de Ferrare, que nous aurons tout le loisir d’observer en détail plus loin, un jeune homme, vêtu d’une tunique courte et arborant des serpents dans les cheveux, donne le rythme avec ses cymbales à la danse frénétique à laquelle s’adonnent les personnages figurés (figure 14a)<sup>181</sup>. Le terme κύμβαλον et le verbe κυμβαλίζω proviendraient de κύμβη, qui désigne une coupe à boire<sup>182</sup>. Le rapport entre la coupe et



Figure 14a

le *kymbalon* relève manifestement d’une proximité de forme. Le cortège bruyant décrit dans le fragment 57 des *Édoniens* d’Eschyle inclut le retentissement du métal des *kotylai*, c’est-à-dire des petites coupes creuses que l’on peut vraisemblablement comprendre, dans ce contexte, comme faisant office de cymbales<sup>183</sup>. Cette allusion, certes implicite, recèle la première trace littéraire connue de ces percussions, dont la plus ancienne représentation peinte nous fait remonter un peu plus haut dans le temps, à la création du fameux Vase François, donc à la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Là, dans le cortège dionysiaque célébrant le Retour d’Héphaïstos, une nymphe défile en faisant résonner ses cymbales<sup>184</sup>. Dans les sources athéniennes des époques archaïque et classique, les cymbales ne se montrent toutefois que très rarement : on ne compte que six occurrences du radical κυμβαλ- dans les textes, et pas davantage de représentations sur les vases. Mais si peu nombreuses soient-elles, les quelques illustrations répertoriées dans le corpus

<sup>180</sup> *Anthologie Palatine*, 6.94, 234; scholie à Nicandre, *Theriaca*, 681a; Suda, s.v. κύμβαλα.

<sup>181</sup> Les cymbales rythment les danses qu’exécutent les jeunes phrygiennes pour la Mère (Diogène, *TrGF* 1).

<sup>182</sup> Voir Chantraine, s.v. κύμβη; Beekes, s.v. κύμβη; A. Schatkin, 1977, 152-153.

<sup>183</sup> Eschyle, fr. 57.6 Sommerstein; *LSJ*, s.v. κοτύλη : « anything hollow, small vessel cup ». S’enquérant du vocable κότυλος et de ses référents, Athénée (11.478b5-479c6) répertorie nombre de passages issus de textes disparates où il est question de cet objet. Hormis quelques légères différences dans les descriptions émises par les auteurs, on dénote un consensus en ce qui a trait à la forme de ce que l’on appelle *kotylê*, qui consiste toujours en une sorte de coupe ou de petit gobelet.

<sup>184</sup> S.H. Bundrick, 2005, 107.

iconographique à figures rouges corroborent du moins le lien qu'établissent les textes entre les cymbales et le tympanon, qui apparaissent généralement ensemble. Sur un cratère daté du IV<sup>e</sup> siècle dansent des satyres et des femmes, dont l'une joue des cymbales, alors qu'une autre frappe sur un énorme tympanon<sup>185</sup>. Une composition semblable orne un autre cratère, légèrement plus ancien, sur lequel quatre femmes s'adonnent à la danse, l'une tenant des cymbales et deux autres des *tympana*<sup>186</sup>.

### L'*êcheion*

L'*êcheion* consiste en une sorte de gong ou de cymbale en métal<sup>187</sup>. Son nom est tiré du terme ἤχη, qui se dit de bruits, de cris inarticulés ou de sons d'instruments, et duquel découle toute une famille de vocables aux signifiés sonores, dont ἤχώ (« bruit »)<sup>188</sup>. Très rarement mentionné dans le corpus de textes grecs, l'*êcheion* nous est pratiquement inconnu. La plus ancienne occurrence du mot, trouvée dans un fragment d'Apollodore, laisse toutefois entendre que l'instrument avait une fonction rituelle importante dans le cadre de la célébration des Grands Mystères d'Éleusis. Nous nous permettons donc d'abrégier ici notre présentation, de façon à exposer le peu de matière afférente à l'instrument dans le chapitre concernant Déméter<sup>189</sup>.

---

<sup>185</sup> Madrid, Museo Arqueologico Nacional 1935.4.VILL.T52.II.1; ARV<sup>2</sup> 1429.10; BAPD 260132.

<sup>186</sup> Il est daté entre 450 et 400 et attribué au peintre de Dinos (Paris, Louvre G488; ARV<sup>2</sup> 1154.27; BAPD 215280).

<sup>187</sup> Les *êcheia* d'airain qui résonnaient sur les contours des roptres utilisés par les Parthes au combat devaient consister en une sorte de petites cymbales faisant office de sonnailles (Plutarque, *Vie de Crassus*, 23.9.4). Pour les roptres, voir l'Annexe II.

<sup>188</sup> Chantraine, s.v. ἤχη; aussi LSJ, s.v. ἤχεϊον, τό, (ἤχος) : « drum, gong »; Beekes, s.v. ἤχη : « sound, noise »; sur ἤχη et ses dérivés, voir *infra*, p. 145-146.

<sup>189</sup> *Infra*, p. 379-387.

## Tableaux des occurrences des percussions

### Crotales

|   | Source  | Termes                   | Divinité/<br>lieu | Texte grec  | Traduction   |
|---|---|--------------------------|-------------------|---|--|
| 1 | Hécatée de Milet,<br><i>FGrH 1 F 328b</i>     | κρόταλα                  | -----             | ιστορεῖται δὲ καὶ ὅτι<br>κέρατα παρατίθενται καὶ<br>ἐν σχήμασι κριῶν, ὡς<br>Ἑκαταῖός φησι, κρόταλα<br>ψοφοῦσι, καὶ οὕτω τὰς<br>πυγμαιομάχους γεράνους<br>ἀμύνονται,   | « On raconte qu'ils se servent<br>de cornes, se déguisent en<br>béliers et font un vacarme<br>avec des crotales, comme le<br>dit Hécatée, et qu'ainsi, les<br>guerriers Pygmées se<br>protègent des grues. »   |
| 2 | Pindare, fr. 70b.8-<br>11<br>(Race)           | κρόταλ'<br><br>*τυπάνων  | Mère,<br>Dionysos | σεμνᾷ μὲν κατάρχει<br>Ματέρι πὰρ μεγάλα<br>ρόμβοι τυπάνων, ἐν δὲ<br>κέχλαδ[εν] κρόταλ'<br>αἰθομένα τε δαῖς ὑπὸ<br>ξανθαῖσι πεύκαις·   | « Auprès de l'auguste Grande<br>Mère, les rhombes des<br><i>tympana</i> se font entendre<br>d'abord, et exultent les<br>crotales et la torche<br>enflammée sous les pins<br>dorés; »   |
| 3 | Hérodote, 2.60.4<br>(Henderson)               | κρόταλα,<br>κροταλίζουσι | -----/<br>Égypte  | Ἐς μὲν νυν Βούβαστιν<br>πόλιν ἐπεὰν κομίζωνται,<br>ποιεῦσι τοιάδε. πλέουσι τε<br>γὰρ δὴ ἅμα ἄνδρες γυναιξί<br>καὶ πολλόν τι πλήθος<br>ἐκατέρων ἐν ἐκάστη βάρῃ·<br>αἱ μὲν τινὲς τῶν γυναικῶν<br>κρόταλα ἔχουσαι<br>κροταλίζουσι, οἳ δὲ<br>αὐλέουσι κατὰ πάντα τὸν<br>πλόον (...) | « Lorsqu'ils se dirigent vers la<br>ville de Boubastis, ils font ceci:<br>les hommes naviguent<br>ensemble avec les femmes, et<br>dans chaque bateau on<br>compte bon nombre de<br>chacun des deux groupes;<br>certaines parmi les femmes,<br>étant munies de crotales, les<br>font retentir, les hommes<br>jouent de l'aulos durant tout<br>le voyage (...) » |
| 4 | Euripide, <i>TrGF</i><br>752f.5-7             | κροτάλων                 | Dionysos          | ἰδοῦ, κτύπος ὄδε<br>κροτάλων.   | « Tenez! C'est le bruit des<br>crotales. »   |
| 5 | Euripide, <i>TrGF</i> 769                     | κροταλισάσης             | <i>Idem</i>       | τῆς κροταλισάσης  | « celle qui jouait des crotales »  |
| 6 | Euripide, <i>Cyclope</i> ,<br>104<br>(Kovacs) | κρόταλον                 | -----             | οἶδ' ἄνδρα, κρόταλον<br>δριμύ, Σισύφου γένος.   | « Je connais un homme, un<br>rusé <i>krotalon</i> , de la race de<br>Sisyphe. »  |
| 7 | Euripide, <i>Cyclope</i> ,<br>205             | κρόταλα<br><br>*τυμπάνων | Dionysos          | ἄνεχε παρέχε· τί τάδε; τίς ἢ<br>ῥαθυμία;<br>τί βακχιάζετ'; οὐχὶ<br>Διόνυσος τάδε,<br>οὐ κρόταλα χαλκοῦ<br>τυμπάνων τ' ἀράγματα.   | « Cédez la place ! Mais qu'est-<br>ce cela ? Pourquoi ce laisser-<br>aller? Pourquoi cette<br>bacchanale ? Ici, pas de<br>Dionysos, pas de crotales<br>d'airain, ni de crépitements de<br>tympanon. »  |

|    |   |             |                |  |  |
|----|---|-------------|----------------|--|--|
| 8  | Euripide, <i>Hélène</i> , 1308 (Kovacs)                                       | κρόταλα     | Mère (Déméter) | κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον<br>ιέντα κέλαδον ἀνεβόα,<br>θηρῶν ὅτε ζυγίους<br>ζεύξασα θεὰ σατίνας...   | « Des crotales grondants<br>faisaient retentir au loin un<br>lourd fracas, alors que la<br>déesse, attelant à son char des<br>bêtes farouches... »   |
| 9  | Aristophane, <i>Nuées</i> , 260 (Henderson)                                   | κρόταλον    | -----          | λέγειν γενήσει τρίμμα,<br>κρόταλον, παιπάλη.   | « Dans l'art de parler, tu<br>deviendrais un fripon bien<br>préparé, un <i>krotalon</i> , la fleur<br>des orateurs. »  |
| 10 | Aristophane, <i>Nuées</i> , 448   | κρόταλον    | -----          | εἵπερ τὰ χρέα<br>διαφευξοῦμαι<br>τοῖς τ' ἀνθρώποις εἶναι<br>δόξω θρασύς, εὐγλωττος,<br>τολμηρός,<br>(...), κύρβις, κρόταλον,<br>κίναδος...   | « Si j'échappais ainsi à mes<br>dettes et faisais preuve de<br>caractère en étant arrogant,<br>éloquent, audacieux (...),<br>un livre sur deux jambes, un<br><i>krotalon</i> ... »   |
| 11 | Antimaque, fr. 149<br>= <i>Anthologie<br/>Palatine</i> , 9.321<br>(Henderson) | κροτάλων    | Kypris         | σοὶ γὰρ Ἔρωτες ἐφίμεροι ἄ<br>τε κατ' εὐνὰν τέρψις, καὶ<br>κροτάλων θηλυμανεῖς<br>ὄτοβοι. δούρατα δ'<br>αἱματόεντα κάθες·<br>Τριτωνίδι δίᾳ ταῦτα· σὺ δ'<br>εὐχαίταν εἰς Ὑμέναιον ἴθι. | « Car tu te délectes des<br>amours et des plaisirs du lit<br>nuptial, et les éclats des<br>crotales des femmes en proie<br>au délire. Laisse les épées<br>mouillées de sang; elles sont<br>pour la déesse de Tritonis. Toi,<br>viens au chant de l'Hyménée<br>aux beaux cheveux. » |
| 12 | Anaxilas, fr. 2<br>(Kock)   | κροταλίζειν | -----          | κροταλίζειν  | « jouer des crotales »   |

## Tympanon

Tableau A

|   | Source  | Terme                   | Divinité/<br>lieu                     | Passage grec   | Traduction   |
|---|---|-------------------------|---------------------------------------|--|--|
| 1 | <i>Hymne homérique à la Mère des dieux</i> , 14.3 (West)            | τυμπάνων                | Mère                                  | ἤϊ κροτάλων τυμπάνων<br>τ'ἰαχὴ σύν τε βρόμος<br>αὐλῶν  | « laquelle se réjouit de la clameur des crotales et des <i>tympana</i> , et du grondement des <i>auloi</i> ; »   |
| 2 | Pindare, fr. 70b.8-11 (Race)  | τυπάνων<br><br>*κρόταλ' | Mère,<br>Dionysos                     | Voir <i>supra</i> le tableau sur les crotales, no. 2   | -----  |
| 3 | Ésope, <i>Fables</i> , 236 (texte établi et traduit par É. Chambry) | τύμπανα                 | Mère                                  | μηναγύρται ὄνον ἔχοντες<br>τούτῳ εἰώθεσαν τὰ σκεύη<br>ἐπιτιθέντες ὁδοιπορεῖν. καὶ<br>δήποτε ἀποθανόντος<br>αὐτοῦ ἀπὸ κόπου<br>ἐκδείραντες αὐτὸν ἐκ τοῦ<br>δέρματος τύμπανα κατε-<br>σκεύασαν καὶ τοῦτοις<br>ἐχρῶντο. | « Des Mênagyrtai avaient un âne, qu'ils chargeaient de leurs bagages, quand ils se mettaient en route. Or, un jour cet âne mourut de fatigue; ils le dépouillèrent, firent de sa peau des tambourins, et ils s'en servirent. » |
| 4 | Phrynichos, fr. 9.2 (Storey)  | τύμπανα                 | -----                                 | ἀνὴρ χορεύει καὶ τὰ τοῦ<br>θεοῦ καλά.<br>βούλει Διοπείθη<br>μεταδράμω καὶ τύμπανα;   | « L'homme danse et le sacrifice est de bon augure. Désires-tu que je coure chercher Diopèithes et des <i>tympana</i> ? »   |
| 5 | Eschyle, fr. 57.10 (Sommerstein)                                    | τυπάνου                 | Dionysos ou<br>Cotys de<br>Thrace (?) | ἠχώ τυπάνου δ', ὥσθ'<br>ὑπογαίου<br>βροντῆς, φέρεται<br>βαρυταρβῆς...  | « l'écho du tympanon, comme d'un tonnerre souterrain, s'élève lourd d'épouvante... »   |
| 6 | Sophocle, <i>TrGF</i> 636-645                                       | ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΑΙ<br>(titre)  | -----                                 | ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΑΙ  | <i>Les tympanistes</i>   |
| 7 | Hérodote, 4.76.15   | τύμπανόν                | Mère/<br>Cyzique<br>(Mysie)           | ὁ Ἀνάχαρσις τὴν ὀρθὴν<br>ἐπετέλεε πᾶσαν τῇ θεῷ,<br>τύμπανον τε ἔχων...   | « Anacharsis célébrait chaque fête de la déesse, portant le tambourin... »   |
| 8 | Eupolis, fr. 88.1 (Storey)  | τυμπανίζεις             | -----                                 | ὄς καλῶς μὲν τυμπανίζεις<br>καὶ διαψάλλει τριγῶνους<br>κάπικινεῖς ταῖς κοχώναις<br>καὶ πείθεις ἄνω σκέλη.  | « Tu es celui qui frappes joliment sur le tympanon, qui pincés les <i>trigōna</i> , qui remues les fesses, et qui  |

|    |   |                      |  |   |   |
|----|---|----------------------|--|---|---|
|    |   |                      |  |   | excites à relever les jambes. »   |
| 9  | Euripide, <i>Héraclès</i> , 889 (Kovacs)  | τυπάνων              | Dionysos   | κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων<br>Βρομίου κεχαρισμένων θύρσω   | « Commencent les danses, sans les <i>tympana</i> qui ajoutent au plaisir du thyrses de Bromios. »   |
| 10 | Euripide, <i>Hélène</i> , 1347 (Kovacs)   | τύπανά               | Mère (Déméter)   | χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ καλλίστα τότε πρῶτα μακάρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ δέξατό τ' ἐς χέρα βαρύβρομον αὐλὸν τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ. | « C'est alors que Kypris, la plus belle des divinités, saisit la première la voix terrestre du bronze, et les <i>tympana</i> tendus. Alors, la déesse (i.e. la Mère) rit et reçut dans ses mains l'aulos grondant, se réjouissant de ses accents. » |
| 11 | Euripide, <i>Bacchantes</i> , 59 (Kovacs) | τύπανα               | Mère (Rhéa), Dionysos/ Τμῶλε, Lydie (Bacchantes), Phrygie (tympanon) | αἴρεσθε τάπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει τύπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα...   | « Prenez les <i>tympana</i> en usage dans la cité des Phrygiens, invention de moi-même et de notre Mère Rhéa... »   |
| 12 | Euripide, <i>Bacchantes</i> , 156         | τυμπάνων             | Dionysos/ Τμῶλε, Lydie (Bacchantes)                                  | μέλπετε τὸν Διόνυσον βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, εὖια τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσι τε...   | « Chantez Dionysos au son des <i>tympana</i> grondants, glorifiant le dieu de l'évoché avec des cris et des acclamations phrygiennes... »   |
| 13 | Euripide, <i>TrGF</i> 586.4               | τυμπάνων             | Dionysos, Mère   | †οὐ σάν† Διονύσου †κομᾶν† ὃς ἄν' Ἴδαν τέρπεται σὺν ματρὶ φίλα τυμπάνων ἰάκχοις.   | « † (? )† de Dionysos, qui sur l'Ida se délecte avec sa chère Mère des éclats des <i>tympana</i> . »  |
| 14 | Euripide, <i>Cyclope</i> , 65 (Kovacs)    | τυμπάνων             | Dionysos   | οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ βακχεῖαί τε θυρσοφόροι, οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ κρήναις παρ' ὑδροχύτοις, οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες·                            | « Ici pas de Bromios, pas de chœurs bachiques ou de porteurs de thyrses, pas de cris rituels au son des <i>tympana</i> , ni de gouttes de vin clair auprès des sources jaillissantes d'eau; »   |
| 15 | Euripide, <i>Cyclope</i> , 205            | τυμπάνων<br>*κρόταλα | Dionysos   | Voir <i>supra</i> le tableau sur les crotales, no. 7  | -----   |

|    |  |                            |                                       |  |  |
|----|--|----------------------------|---------------------------------------|--|--|
| 16 | Aristophane, <i>Guêpes</i> , 119 (Henderson)                                       | τυμπάνω                    | Corybantes/<br>Athènes                | μετὰ τοῦτ' ἐκορυβάντιζ' ὁ δ' αὐτῷ τυμπάνω ἄξας ἐδίκαζεν εἰς τὸ Καινὸν ἐμπεσών.   | « Après cela, il le fit 'corybantiser', mais lui, s'échappant d'un bond au son du tympanon, se jeta tout droit au Nouveau Tribunal et se mit à faire le juge. »  |
| 17 | Aristophane, <i>Lysistrata</i> , 3 (Henderson)                                     | τυμπάνων                   | Bakchos, Pan, Génetyllide/<br>Athènes | ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, ἢ ᾗς Πανὸς ἢ ᾗ Πι Κωλιάδ' ἢ ᾗς Γενετυλλίδος, οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.  | « Si on les avait convoquées au Bakcheion, au sanctuaire de Pan, au cap Kôlias ou au sanctuaire de la Génetyllide, on ne pourrait pas même circuler à travers la foule de <i>tympana</i> . »   |
| 18 | Aristophane, <i>Lysistrata</i> , 388   | τυμπανισμός                | Sabazios (Adonis)/<br>Athènes         | ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή χῶ τυμπανισμός χοῖ πυκνοὶ Σαβάζιοι, ὃ τ' Ἀδωνιασμός οὔτος οὐπὶ τῶν τεγῶν, οὔ γ' ὄπωπ' ὦν ἤκουον ἐν τήκκλησίᾳ;  | « La licence des femmes a-t-elle assez éclaté, avec ces tambourinements, ces continuels 'ô Sabazios!', ces pleurs pour Adônis sur les toits, que j'ai entendus, un jour, en pleine assemblée? »  |
| 19 | Diogène, <i>TrGF</i> 1   | Τυπάνοισι<br><br>*κυμβάλων | Kybelê/<br>Phrygie                    | καίτοι κλύω μὲν Ἀσιάδος μιτρηφόρους Κυβέλης γυναῖκας, παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν, τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων.   | « J'entends les femmes qui portent la mitra pour Kybelê d'Asie, filles des opulents Phrygiens, qui grondent avec leurs <i>tympana</i> , leurs rhombes, et par les bourdonnements des cymbales métalliques qu'elles font claquer de leurs deux mains. » |
| 20 | Autocrate, fr. 1 = Claude Élien, <i>De natura animalium</i> , 12.9.13 (Scholfield) | ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΑΙ (titre)        | -----/<br>Lydie, Éphèse               | οἷα παίζουσιν φίλαι παρθένοι Λυδῶν κόραι κοῦφα πηδῶσαι πόδας, κἀνακρούουσαι χεροῖν, Ἐφεσίαν παρ' Ἄρτεμιν καλλίσταν, καὶ τοῖν ἰσχύιον τὸ μὲν κάτω τὸ δ' αὔριον εἰς ἄνω ἐξαίρουσαι, οἷα κίγκλος ἄλλεται. | « Comme les jolies jeunes filles des Lydiens jouent, dansent avec des pieds légers et battent des mains, en levant les bras, auprès de la très belle Artémis d'Éphèse, leurs hanches tantôt se baissant et tantôt                                      |



|           |   |               |                   |  |  |
|-----------|---|---------------|-------------------|--|--|
|           |   |               |                   |  | se relevant, comme sautille un merle d'eau. »  |
| <b>21</b> | Aristote, <i>Les météorologiques</i> , 2.362a35 (Henderson) | τυμπάνου      | -----             | δύο γὰρ ὄντων τμημάτων τῆς δυνατῆς οἰκεῖσθαι χώρας, τῆς μὲν πρὸς τὸν ἄνω πόλον, καθ' ἡμᾶς, τῆς δὲ πρὸς τὸν ἕτερον καὶ πρὸς μεσημβρίαν, καὶ οὔσης οἷον τυμπάνου.  | « Car il y a deux parties de la surface de la terre qui sont habitables, l'une se trouve vers le pôle supérieur, où nous vivons, l'autre se situe vers l'autre pôle, qui est le sud, et elle ressemble à un tympanon. »  |
| <b>22</b> | Démosthène, <i>De corona</i> , 284.5 (Henderson)            | τυμπανιστρίας | -----/<br>Athènes | καὶ προσεπειοῦ φίλιαν καὶ ξενίαν εἶναί σοι πρὸς αὐτόν, τῇ μισθαρινία ταῦτα μετατιθέμενος τὰ ὀνόματα· ἐκ ποίας γὰρ ἴσης ἢ δικαίας προφάσεως Αἰσχίνῃ τῷ Γλαυκοθέας τῆς τυμπανιστρίας ξένος ἢ φίλος ἢ γνώριμος ἦν Φίλιππος; | « et tu as prétendu être auprès de lui un ami et un hôte; des titres pour remplacer celui de salarié. Car en vertu de quelle prétendue égalité ou justice Philippe serait l'hôte, l'ami ou même la connaissance d'Eschine, fils de Glaucothéa, une tympaniste ? »            |
| <b>23</b> | Démosthène, <i>De falsa legatione</i> , 237.6 (Henderson)   | τύμπανα       | -----             | ἡμεῖς, Ἀφόβητε καὶ σὺ Φιλόχαρες, σὲ μὲν τὰς ἀλαβαστοθήκας γράφοντα καὶ τὰ τύμπανα, τούτους δ' ὑπογραμματέας καὶ τοὺς τυχόντας ἀνθρώπους (καὶ οὐδεμιᾶς κακίας ταῦτα, ἀλλ' οὐ στρατηγίας γ' ἄξια) ...                      | « Nous, Aphobète et toi Philochares, bien que toi, tu peignes des boîtes d'albâtre et des <i>tympana</i> , et que ceux-là soient sous-commis et des hommes de tout-venant (certes ces occupations ne sont aucunement mauvaises, mais ne sont pas dignes d'un stratège) ... » |

Tableau B – Anthologie Palatine, Épigrammes

|    | Source  | Terme    | Divinité/<br>Lieu          | Lieu                              |
|----|---|----------|----------------------------|-----------------------------------|
| 1  | 6.51  | τύμπανά  | Mère; Gaia                 | Phrygie, Mont Dindyme             |
| 2  | 6.94  | τύμπανα  | Rhéra                      | -----                             |
| 3  | 6.165   | τυπάνου  | Bakchos                    | -----                             |
| 4  | 6.217<br>*Simonide, V <sup>e</sup> av. n.<br>è.           | τύμπανον | Kybelê                     | -----                             |
| 5  | 6.218   | τύμπανον | Rhéra; Kybelê              | Cimes de l'Ida                    |
| 6  | 6.219   | τύμπανον | Rhéra                      | -----                             |
| 7  | 6.220   | τύμπανον | Kybelê; Mère               | Phrygie (Pessinonte), vers Sardes |
| 8  | 6.234   | τύμπαν'  | Mère                       | Tmôle lydien                      |
| 9  | 6.237   | τύμπανον | Mère                       | -----                             |
| 10 | 6.280   | τύμπανα  | Artémis Limnatis           | -----                             |
| 11 | 7.485   | τύμπαν'  | Culte funéraire – Thyiades | Strymon : rivière de Thrace       |
| 12 | 7.709<br>*Alexandre (Iyr.), III <sup>e</sup><br>av. n. è. | τύμπανα  | Kybelê                     | Sardes                            |
| 13 | 9.603   | τύμπανον | Dionysos                   | -----                             |
| 14 | 13.21<br>*Théodoridas, III <sup>e</sup> av.<br>n. è.      | τύμπανόν | Culte funéraire            | -----                             |
| 15 | 16.214  | τύμπανα  | Bromios                    | -----                             |

## Cymbales

|   | Source                                   | Termes                     | Divinité/lieu      | Texte grec  | Traduction  |
|---|--|----------------------------|--------------------|---|---|
| 1 | Diogène, <i>TrGF</i> 1                   | κυμβάλων<br><br>*τυπάνοισι | Kybelê/<br>Phrygie | Voir <i>supra</i> le tableau A sur le tympanon, no. 19  | -----   |
| 2 | Χένophon, <i>De re equestri</i> , 1.3.10 | κύμβαλον                   | -----              | καὶ τῷ ψόφῳ δέ φησι Σίμων δήλους εἶναι τοὺς εὐποδας, καλῶς λέγων· ὥσπερ γὰρ κύμβαλον ψοφεῖ πρὸς τῷ δαπέδῳ ἢ κοίλῃ ὀπλή. | « Simon dit que les bons pieds se reconnaissent par le son; il a raison : un sabot bien évidé résonne sur le sol comme une cymbale. » |

## La voix

Les agents sonores qui créent les musiques et les sons ne se limitent évidemment pas aux instruments de musique. La voix tient une place de premier plan dans la pratique musicale des Grecs, leur musique étant avant tout vocale, notamment parce qu'elle est étroitement liée à la poésie<sup>190</sup>, en plus d'être transmise oralement<sup>191</sup>. Les compositions citharodiques, aulodiques et chorales, où le chant est accompagné de la lyre ou de l'aulos<sup>192</sup>, constituent l'essentiel des manifestations musicales chez les Grecs, encore que des formes compositionnelles, comme les nomes, confirment la pratique et le goût pour une musique purement instrumentale. Face à la souplesse grandissante de la pratique musicale et des procédés compositionnels durant le V<sup>e</sup> siècle, traduite par l'éclatement des formes et des genres ainsi que par une recherche nouvelle de virtuosité, des auteurs peut-être plus sensibles au maintien des conventions ont fait de la prédominance de la voix articulée sur les instruments sonores leur cheval de bataille. C'est notamment parce qu'il fait entrave au *logos* que l'aulos devrait être exclu de l'éducation des jeunes, selon l'auteur du livre 8 de la *Politique*<sup>193</sup>. Mais ce genre de critiques ne reflète pas la pratique

---

<sup>190</sup> Voir surtout K. Melidis, 2020. L'auteur aborde plus précisément deux exercices de vocalisation attestés dans les documents anciens – nommément *katalêpsis*, « retenir le souffle », et *anaphonêsis*, « montée et descente graduelle du registre vocal » – et qui avaient pour but de perfectionner les techniques de chant.

<sup>191</sup> Notamment T.J. Mathiesen, 1999, 23.

<sup>192</sup> Platon, *Lois*, 2.669e; Pseudo-Aristote, *Problèmes*, 19.9-10. L'aulos accompagnait les chœurs de dithyrambe et le chœur au théâtre, par exemple. Contrairement aux compositions citharodiques, qu'un seul citharède était en mesure d'exécuter en chantant et en s'accompagnant de la lyre, l'aulodie nécessitait au moins un chanteur et un aulète (sur la citharodie et l'aulodie, voir surtout la discussion chez Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 4-7; E. Moutsopoulos, 1959, 94-95). Aristote (*De anima*, 2.8) établit une claire distinction entre un son (ψόφος) et la voix (φωνή), cette dernière étant exclusive aux être habités d'une âme (voir aussi T.J. Mathiesen, 1999, 160). Sur la vocalité de la musique grecque, voir S. Perrot, 2015, 177-180; pour l'importance du chœur dans la société grecque, voir C. Calame, 1977; M.L. West, 1992, 40-41.

<sup>193</sup> Aristote, *Politique*, 8.1341a21-28; voir aussi Pratinas, *TrGF* 3, cité *infra*, p. 224; Platon, *Lois*, 3.700a-701b. Selon une source plus tardive, Alcibiade aurait refusé d'apprendre l'aulétique car, contrairement à la lyre, l'aulos n'autorise pas le chant et la parole (Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 2.6). Vers le II<sup>e</sup> siècle de notre ère,

courante<sup>194</sup>; il trahit plutôt un idéal culturel, et sans doute aussi en partie philosophique, édifié autour de la voix articulée<sup>195</sup> et, par extension, du chant. Plus délicat à illustrer qu'un instrument de musique, l'acte de chanter se laisse néanmoins deviner sur les images grâce à la gestuelle éloquente des personnages qui s'y adonnent. La bouche entr'ouverte et la tête renversée en arrière, les chanteurs adoptent une position qui favorise et à la fois suggère les émissions vocales<sup>196</sup>. Sur un cratère à colonnettes déjà cité (cf. figure 1), Orphée, devant un petit groupe d'hommes thraces, chante en s'accompagnant de la lyre; sa tête légèrement inclinée vers l'arrière exhibe une bouche entr'ouverte, d'où s'échappe sa voix gracieuse. Hymne, thrène, péan, dithyrambe, *skolion*, *hymenaios*, multiples sont les formes de composition musicale pour la voix, chacune se distinguant par des fonctions particulières. Certaines s'inscrivent traditionnellement dans l'univers d'un dieu, comme nous l'avons soulevé pour le dithyrambe et le péan, qu'on attribue respectivement à Dionysos et à Apollon. D'autres

---

Pollux (4.73) fait une distinction entre un bon aulos et un aulos sans valeur (φαῦλος), lequel est qualifié d'ἄγλωττος, « dépourvu de langage », et d'ἄφθογγος, « sans voix » (voir P. Wilson, 1999, 58-59; Z.D. Papadopoulou et V. Pirenne-Delforge, 2001, 54). L'anathème paraît s'appliquer principalement à l'aulos, peut-être en raison du fait que les autres instruments à vent profitaient d'une place beaucoup moins importante au sein de la *polis* grecque. La syrinx, par exemple, appartenait à l'univers pastoral, et la *salpinx* au domaine martial, toutes deux se faisant par ailleurs beaucoup plus discrètes que l'aulos dans les textes et sur les images (Z.D. Papadopoulou, 2004a). Apprendre l'aulos faisait, de surcroît, apparemment partie de l'éducation du citoyen, à la différence de la *salpinx* ou de la syrinx (Aristote, *Politique*, 8.1339a11-1342b34). Ainsi, peut-être certains penseurs appréhendaient-ils dans l'aulos une menace plus grande précisément parce que l'instrument détenait une place dans la sphère éducative de la cité.

<sup>194</sup> Non seulement l'aulos est omniprésent dans la société, mais les agônes, où des instrumentistes professionnels rivalisent sous l'œil de la divinité en exécutant des compositions requérant quelques prouesses, confirment l'appréciation de l'aulos et de la musique instrumentale chez les Grecs.

<sup>195</sup> Les qualificatifs employés pour faire état de l'habileté de l'orateur évoquent la beauté et la clarté de sa voix (εὐφωνος; λαμπρὰ φωνή), ainsi que la limpidité de ses dires (σαφής; voir Démosthène, *Sur l'ambassade*, 126, 199, 206, 338, 339; S. Gotteland, 2006, 591, *passim*; voir aussi les exemples cités concernant le terme βόμβος, *infra*, p. 130-132).

<sup>196</sup> L'ouverture de la bouche et le renversement de la tête vers l'arrière sont des conventions iconographiques pour indiquer les émissions vocales (F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, 1983, 13).

termes, plus génériques, évoquent aussi le chant sans toutefois en préciser la forme ou le genre, comme *mélos*, *aoidê* et leurs dérivés<sup>197</sup>. Mais la voix ne sert évidemment pas qu'à chanter; elle permet aussi d'émettre des paroles et des cris de toutes sortes. En contexte religieux, les paroles peuvent prendre, entre autres, la forme d'une prière, d'une exhortation – au silence par exemple –, d'un oracle ou de la transmission/interprétation d'un message divin, par exemple dans le cadre de la mantique. Différents termes renvoient à la voix, dont ὄψ, φωνή, φθόγγος, de même le terme érique αὐδή, avec leurs nuances et signification propres<sup>198</sup>. Enfin, l'on distingue dans la littérature de nombreux types de cris, dont certains se veulent typiques de la pratique rituelle, comme ὀλολυγή, ἀλαλαγή, εὐοῖ et ἰακχε<sup>199</sup>.

### Le silence

En tant qu'absence de son et de voix, le silence s'affirme comme une composante des ambiances sonores. Il est exprimé par des vocables qui focalisent précisément sur l'absence d'émission sonore, comme ἄναυδος, ἄφωνος, ἄφθογγος<sup>200</sup>, mais aussi par d'autres termes, tels que σιγή et σιωπή<sup>201</sup>. Se pencher sur les sons amène forcément à s'interroger sur la valeur du silence<sup>202</sup>. Dans notre conception moderne, le silence peut

---

<sup>197</sup> Par exemple, les bacchantes « se répondent les unes aux autres par un chant bachique » (βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος : Euripide, *Bacchantes*, 1057).

<sup>198</sup> Chantraine, s.v. ὄψ : « 'voix', attesté seulement aux cas du singulier »; voir aussi Bailly, s.v. ὄψ; *LSJ*, s.v. ὄψ; Beekes, s.v. ὄψ. Cependant, φθόγγος peut aussi renvoyer à un bruit ou à un son différent de la voix (Bailly, s.v. φθόγγος; *LSJ*, s.v. φθόγγος). Pour φωνή, voir *infra*, p. 146. Sur ces termes, voir notamment S. Perceau, 2014, 67.

<sup>199</sup> S.A. Gurd, 2016, 62; *passim*; sur ces termes, voir la partie sur la terminologie sonore, *infra*, p. 119-146.

<sup>200</sup> *LSJ*, s.v. ἄναυδος : « speechless (...) silent »; *LSJ*, s.v. ἄφωνος : « voiceless, dumb »; *LSJ*, s.v. ἄφθογγος : « voiceless, speechless »; voir S. Perceau, 2014, 67. A.-G. Wersinger (2014) se penche sur les théories philosophiques relatives au silence.

<sup>201</sup> Sur ces deux termes et les nuances au niveau sémantique, voir S. Montiglio, 2000, 11-13.

<sup>202</sup> C. Vendries, 2015, 231.

tout simplement servir à laisser place à la musique ou à la parole, comme lors d'une conférence ou d'un concert de musique classique occidentale, où l'auditoire garde le silence de façon à ce que tous puissent entendre et apprécier pleinement l'exposé ou l'œuvre jouée. Le silence peut également faire office de ponctuation dans la trame sonore : de la même façon qu'un conférencier prend le temps de respirer entre ses phrases, et laisse par la même occasion son auditoire assimiler son message, la musique « respire » grâce aux silences qui ponctuent ses phrasés. Or, le silence dans les récits et dans la pratique religieuse des Grecs est rarement considéré comme essentiellement pragmatique; il paraît généralement investi d'une fonction et/ou d'une signification plus profonde. Dans la littérature, le mutisme d'un personnage peut traduire la violence des émotions qui l'habitent. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, Jocaste, silencieuse, est qualifiée par le chœur comme étant « une femme prise d'un chagrin féroce » (ὕπ' ἀγρίας ἄξασα λύπης ἡ γυνή : v. 1073-1074)<sup>203</sup>. Apollon s'étant introduit sur un navire de marchands crétois sous la forme « d'une bête énorme et terrible » (πέλωρ μέγα τε δεινόν), les hommes, « terrifiés, se tiennent là, en silence » (οἱ δ' ἀκέων ἐνὶ νηϊ καθείατο δειμαίνοντες : *Hymne homérique à Apollon*, 3.404). L'incapacité ou le refus de parler (mutisme) peut s'accompagner d'une incapacité ou d'un refus de bouger (immobilité) qui vient « renforcer le caractère visuel du mutisme »<sup>204</sup>. L'immobilité n'est pas non plus sans insister sur l'emprise que peuvent exercer, sur l'être, certaines émotions vécues très intensément, telles la tristesse et la crainte, plus spécialement celle éprouvée à l'égard des dieux<sup>205</sup>. Or, ce schéma n'est pas absolu. En fait, il paraît de façon complètement

---

<sup>203</sup> Ce silence ponctue un cri déchirant lancé par Jocaste (v. 1071-1072). « Le silence de Jocaste, qui vient prolonger ce cri, exprime au-delà de toute rhétorique, l'intensité de sa douleur » (S. Perceau, 2014, 69). Dans son article de 2014, S. Perceau analyse les moments de silence « explicitement questionnés ou remarqués par d'autres personnages » dans la tragédie grecque.

<sup>204</sup> S. Perceau, 2014, 73, *passim*.

<sup>205</sup> C'est en effet souvent en raison d'états émotionnels intenses que des personnages se voient contraints à l'immobilité et au silence. Racontant un rêve de mauvais augure qu'elle a fait durant son sommeil, la reine des Perses décrit l'effet qu'a eu sur elle ce rêve, disant qu'« elle se tenait là, sans voix, en raison de la peur » (φόβω δ' ἄφθογγος ἐστάθη : Eschyle, *Perses*, 205-206). Lorsque Déméter, dans une apparition lumineuse,

inversée dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, lors d'une réminiscence du sacrifice d'Iphigénie : là, c'est par la force des hommes de son père que la jeune fille est soulevée, immobilisée en l'air, réduite au silence (κατασχεῖν) par la contrainte, de façon à ce qu'elle ne puisse émettre quelque parole néfaste (φθόγγος ἀραῖος) pour sa famille. C'est « par la violence d'un bâillon qu'elle demeure sans voix » (βίᾱ χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει)<sup>206</sup>. La contention violente, à la fois physique et verbale, exercée sur Iphigénie rend évident son statut d'offrande sacrificielle, elle qui est d'ailleurs comparée à une chèvre<sup>207</sup>. L'analogie avec l'animal préfigure l'acte à caractère rituel qui sera commis sur elle, mais pourrait aussi symboliser, dans une certaine mesure, son incapacité à faire usage du *logos*, incapacité qui l'apparente en quelque sorte à une bête<sup>208</sup>.

D'un autre côté, le silence en tant qu'absence de paroles inadéquates, indésirables ou néfastes est grandement valorisé<sup>209</sup>, et s'impose comme attitude à adopter face à la divinité. À son fils qui pense apercevoir une apparition divine, Ulysse exhorte de se taire (σιγάω), de retenir sa pensée (κατὰ νόον ἰσχάνω) et de ne pas s'enquérir à ce sujet, car c'est là l'habitude des dieux qui tiennent l'Olympe<sup>210</sup>. La réaction d'Ulysse trahit une crainte pieuse envers la divinité, tout en laissant entendre que le *logos*

---

dévoile son identité à Métanire, celle-ci demeure sans voix (ἄφθογγος : *Hymne homérique à Déméter*, 2.282). Sur cette question, voir S. Montiglio, 2000, 35-36; S. Perceau, 2014; aussi A.-G. Wersinger, 2014, 208-209.

<sup>206</sup> Eschyle, *Agamemnon*, 228-248; voir S. Perceau, 2014, 69-72.

<sup>207</sup> Au vers 232. Chez Euripide, Iphigénie est remplacée par une biche au moment de l'immolation, échappant ainsi au sinistre sort qui lui était réservé (*Iphigénie à Aulis*, 1587-1588).

<sup>208</sup> Là-dessus, voir S. Perceau, 2014, 71-72.

<sup>209</sup> Dans sa poésie élégiaque, Théognis déplore le fait que les vils individus (κακοί) qui rapportent des méchancetés (κακὰ λεσχάζοντες) « ne veulent pas se tenir en silence » (σιγᾶν δ' οὐκ ἐθέλουσι : v. 611-614). Le silence peut parfois apparaître comme « la conduite la plus sage » (R. P. Martin, 2014, 102). Chez Pindare, le silence prévient la glorification excessive, l'hybris, assurant une certaine modestie (R. P. Martin, 2014, 100 et sq.).

<sup>210</sup> Homère, *Odyssée*, 19.42-43.



peut s'avérer dangereux, qu'il soit articulé par la bouche ou simplement par la pensée<sup>211</sup>. Dans la pratique religieuse, l'εὐφημία fait en quelque sorte office de silence préventif<sup>212</sup>. Lorsque Socrate enjoint à Strepsiade de garder le silence (εὐφημεῖν) et d'écouter la prière qu'il s'apprête à prononcer (τῆς εὐχῆς ἐπακούειν), il ne cherche pas simplement à susciter chez lui une disposition à l'écoute, mais veut surtout éviter de sa part quelque parole qui pourrait compromettre ladite prière<sup>213</sup>. C'est dans le même dessein que le chœur des bacchantes demande à tous de garder une bouche silencieuse (στόμα τ'εὐφημον) alors qu'il s'apprête à chanter un hymne en l'honneur du dieu (Διόνυσον ὑμνέω : Euripide, *Bacchantes*, 70-72). Mais l'εὐφημία s'applique aussi à des paroles, voire à des cris<sup>214</sup> « de bon augure », et s'oppose ainsi à la δυσφημία, qui désigne quelque parole de mauvais

---

<sup>211</sup> « Yet this block of speech and thought is not a spontaneous response to the appearance of an ineffable god; on the contrary, its very quality of interdiction betrays a concern for the dangers—that is, for the power—of language, which must be kept under control in the presence of the gods. » (S. Montiglio, 2000, 9-10).

<sup>212</sup> Voir S. Gödde, 2011, *passim*; A. Vincent, 2017a; 2017b.

<sup>213</sup> Aristophane, *Nuées*, 263; voir aussi Euripide, *TrGF* 1087; *Iphigénie à Aulis*, 1467-1470; Aristophane, *Nuées*, 298-299; *Acharniens*, 237-241; *Guêpes*, 865-868; *Thesmophories*, 39, 295; Platon, *Lois*, 7.801a1. « Furthermore, silence is not an aim in itself. Its final purpose is the pronouncement of prayer, which silence seeks to shield from interferences with any other utterance that might threaten its exactitude and consequently its efficacy. » (S. Montiglio, 2000, 16). Dans son étude sur l'*euphêmia*, S. Gödde souligne que parmi les quinze occurrences répertoriées dans l'œuvre d'Aristophane, treize font l'objet d'un ordre exprimé à l'impératif en introduction à un acte rituel (2011, 293; pour l'*euphêmia* chez Aristophane, voir aussi L. Bravi, 2015). Il est intéressant de noter que dans la Rome antique, lors de sacrifices publics, des *tibicines* – joueurs de *tibia*, un instrument à vent semblable à l'aulos – soufflaient dans leur instrument pendant que des magistrats récitaient des prières propitiatoires, de façon à ce qu'aucun bruit ou parole ne nuise à l'accomplissement de l'acte religieux. Pendant ce temps, un autre magistrat veillait à ce que l'on garde le silence (Pline, *Histoire naturelle*, 28.3.11). Ainsi, les sons produits par ces musiciens « étaient une des modalités du silence (*silentium*) (...). Le silence des sacrifices était donc musical, voire bruyant. » (A. Vincent, 2017b, 101). S. Perrot (2015, 191) parle plutôt d'un silence rituel qui « sert à mettre en évidence la musique propice au sacrifice ».

<sup>214</sup> Les chœurs lors des fêtes nocturnes lancent des cris de bon augure (εὐφάμοι κέλαδοι : Euripide, *Troyennes*, 1071-1073).

augure<sup>215</sup>. En ce sens, l'*euphêmia* gère tout spécialement les échanges entre les mortels et les dieux, et témoigne de la puissance des mots et des sons en tant que moyen de communication avec le monde divin<sup>216</sup>. C'est sans doute en raison de la puissance du *logos* et des effets néfastes que pourraient avoir certaines paroles que Platon affirme qu'« il faut mourir dans le silence » (εὐφημία χρὴ τελευτᾶν : *Phédon*, 117e1).

### La terminologie sonore

Entre l'agent qui produit le son et le récepteur qui le perçoit, il est un état brut du son, où ce dernier se définit selon des propriétés qui lui sont inhérentes. Mais cet état brut est foncièrement évanescent, dans la mesure où le processus de perception s'accompagne inévitablement d'un jugement de valeur. Selon le schéma sémiologique de J.-J. Nattiez exposé dans l'introduction de cette partie<sup>217</sup>, cet état brut est repérable grâce à des traces tangibles et neutres, comme la partition. Mais ce schéma, si bien adapté à la musique classique occidentale, est cependant très peu utile en matière de musique grecque ancienne, dont on n'a que de rares traces écrites, et devient complètement inopérant lorsqu'il s'agit de se pencher sur des bruits et des sons paramusicaux ou amusicaux. Pour étudier les sons dans la Grèce ancienne, il faut s'en remettre à la

---

<sup>215</sup> *LSJ*, s.v. εὐφημία : « use of words of good omen; abstinence from inauspicious language, religious silence »; *LSJ*, s.v. δυσφημία : « ill language (...) blasphemy ». « The term *euphêmia*, which denotes this kind of ritual silence, more accurately signifies speech and silence at the same time: well-omened speech and the silencing of ill-omened words. » (S. Montiglio, 2000, 16). Par exemple : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 607-608 : λόγων εὐφημία; Eschine, *Contre Ctésiphon*, 168.2 : λόγων εὐφημία, 1564 : εὐφημίαν ἀνεῖπε καὶ σιγὴν στρατῶ; « il ordonna à l'armée un silence de bon augure. » Pour l'*euphêmia* dans les textes classiques, nous renvoyons à l'ouvrage de S. Gödde, 2011.

<sup>216</sup> Le pouvoir des mots se traduit par le fait que certains gestes rituels perdent tout leur sens s'ils ne sont pas accompagnés des paroles prescrites (voir S. Montiglio 2000, 10-11). Le Répugnant a comme mauvaises habitudes, entre autres, de dire des choses impies (βλασφημέω) lorsque sa mère se rend chez le devin, ou encore de rire et renverser le contenu de son verre lors des libations (Théophraste, *Caractères*, 19.8-9).

<sup>217</sup> Voir *supra*, p. 69.

littérature, dans la mesure où les sons « resonate in every corner of Greek culture, coloring narratives and structuring enunciations, blooming within stories and songs. »<sup>218</sup> Tel que souligné précédemment, observer les sons dans les textes, c'est les observer selon l'appréciation perceptive de l'auteur, son style poétique, le contexte littéraire, et selon des représentations façonnées par la culture<sup>219</sup>. Car une fois projetés dans un contexte précis, les sons introduisent un système sémiologique qui d'entrée de jeu leur attribue un ou plusieurs sens et façonne, du même coup, leur perception<sup>220</sup>. Par exemple, le son grondant (βρόμος) que produisent les *auloi* dans l'*Hymne homérique à la Mère des dieux*

---

<sup>218</sup> S.A. Gurd, 2016, 4. L'historien est en effet « réduit à scruter les textes afin de saisir la perception des sons qu'il est dans l'incapacité d'entendre » (C. Vendries, 2020, 200). « Non abbiamo scelta, l'unica via de seguire passa attraverso le testimonianze scritte. » (M. Bettini, 2008, 7).

<sup>219</sup> « Pour procéder à une analyse de l'expérience sonore, il convient de commencer par la description que les anciens Grecs donnent eux-mêmes de ce qu'ils entendent. Mais la procédure de description n'est jamais neutre : certains sons sont sélectionnés parmi d'autres selon des critères qui peuvent nous échapper (...) » (S. Perrot, 2015, 177). M. Kaimio se demande par exemple dans quelle mesure le choix de la terminologie sonore est conforme à la tradition et au genre littéraire, et jusqu'à quel point l'auteur pouvait faire preuve d'originalité (1977, 11-12). Elle démontre que le traitement de la terminologie sonore peut varier considérablement d'un poète à un autre. Eschyle, par exemple, a tendance à déroger des formules et procédés stylistiques mis en place dans la littérature homérique, et est reconnu pour son esthétique forte en sonorités, étant qualifié dans la comédie d'Aristophane de poète « plein de bruit, confus, grandiloquent, faiseur de mots rudes » (ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημοποιόν : Aristophane, *Nuées*, 1363-1367; voir aussi *Grenouilles*, 822-825, 859; M. Kaimio, 1977, 163-174; S.A. Gurd, 2016, 63-96). Sophocle, quant à lui, conserve un style plus simple et traditionnel, employant généralement les termes dans leur acception homérique.

<sup>220</sup> Par exemple, l'on pourrait s'attendre à ce qu'un son provenant de l'auditoire pendant un concert de musique classique soit réprouvé par ceux l'ayant entendu, tout simplement parce qu'il est impoli de faire du bruit pendant ce genre de concert. En revanche, il est des procédés de création en musique contemporaine, où les perspectives sont considérablement élargies, qui impliquent que des musiciens ou faiseurs de bruit, disséminés dans la salle, interviennent à des moments précis de l'œuvre. Les auditeurs de tels concerts, d'ordinaire à l'affût de ce genre de techniques, réagiraient donc tout à fait différemment en entendant un son, même accidentel, provenant de la salle. Ainsi, la façon dont un son est perçu et apprécié dépend largement des dispositions préalablement établies par le contexte et du système de valeurs sur lequel il se fonde.

(14.3) suscite des impressions bien différentes de celles qu’inspire la voix lancinante (ἰμερόεσσα ὄψ) de ces mêmes *auloi* dans la délassante poésie élégiaque de Théognis<sup>221</sup>. La comparaison entre ces deux textes témoigne du caractère polyvalent de l’aulos, qui, par une simple modulation de ses accents, se prête à des occasions et à des sentiments fort différents<sup>222</sup>; mais surtout, elle confirme l’importance du contexte et du genre littéraire dans les mots et les motifs employés pour décrire des ambiances sonores. En somme, la terminologie sonore choisie par les auteurs se fait moins tributaire de la provenance du son (l’aulos) et de sa nature brute – laquelle nous est inaccessible – que du contexte dans lequel s’insère ce son (culte métrouaque ou poésie élégiaque), des constructions culturelles relatives à l’expérience sensorielle afférente, enfin de l’impression qu’a voulu susciter l’auteur. Ce processus génère, de façon inéluctable et en partie inconsciente, une « sémantisation du son », selon l’expression de S. Perrot<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Théognis, *Poèmes élégiaques*, 531-534 : αὐλῶν φθειρομένων ἰμερόεσσαν ὄπα; « la voix lancinante des *auloi* retentissants ». Dans la poésie archaïque, l’adjectif ἰμερόεις, dont le sens premier est de « susciter le désir » – sens qui convient parfaitement à la poésie élégiaque –, qualifie souvent le chant, notamment par le biais de la formule ἰμερόεσσα ἀοιδή, « un chant ravissant » (Hésiode, *Théogonie*, 104; Homère, *Odyssée*, 1.421, 18.304; *Hymne homérique à Aphrodite*, 10.5; *LSJ*, s.v. ἰμερόεις). L’adjectif s’applique aussi au chœur (Homère, *Illiade*, 18.603; *Odyssée*, 18.194), et à la musique instrumentale (Hésiode, *Bouclier*, 202; Homère, *Illiade*, 18.570). Grattant les cordes de sa *phorminx* avec son plectre d’or, Apollon « produit un son charmant » (καναχὴν ἔχει ἰμερόεσσαν : *Hymne homérique à Apollon*, 3.185).

<sup>222</sup> Voir *supra*, p. 91.

<sup>223</sup> S. Perrot, 2015, 176-177. S.A. Gurd (2016) explore différentes modalités par lesquelles la poésie grecque suscite des sensations auditives, notamment par l’usage d’une terminologie sonore riche et diversifiée, et par des effets sonores produits grâce à un agencement méticuleux entre le sens du texte et la sonorité des mots. L’analyse qu’il propose du passage de *Illiade* où Achille se démène dans le Scamandre est particulièrement éloquente, considérant, aux neuvième et dixième vers, l’homoioteleuton produit par les mots se terminant par ω et l’allitération sur le χ comme des procédés sonores évoquant les grondements et cris du fleuve déchaîné (Homère, *Illiade*, 21.9-21; S.A. Gurd, 2016, 29-32). Semblable procédé est perçu dans la description de Typhon dans la poésie d’Hésiode, où « the verses themselves reverberate with the creature’s noisiness » (*Théogonie*, 820-835; S.A. Gurd, 2016, 32). Dans le même ordre d’idées, J.T. Katz (2013) fait remarquer l’importance des voyelles et des effets sonores que permettent certains procédés stylistiques dans divers textes religieux, allant de la Bible aux hymnes grecs. Dans le même collectif, J.

D'un autre côté, la richesse des métaphores sonores dans les œuvres poétiques rend superficielle toute définition fixe et univoque d'un terme et de l'impression qu'il traduit, encore qu'un sens général lui soit attribué. Si la comparaison établie entre le texte homérique et la poésie de Théognis pourrait suggérer une antithèse qualitative entre un grondement (βρόμος) et l'impression de charme (ἰμερόεις) procurée par la perception auditive, le traitement du vocabulaire relatif à la musique et aux sons dans la littérature grecque se veut nettement plus complexe. Ainsi, les Muses Olympiennes

τῆσι χοροί τε μέλουσι καὶ ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς  
καὶ μολπή τεθαλυῖα καὶ ἰμερόεις βρόμος αὐλῶν

prennent soin des chœurs et du cours magnifique du chant,  
des airs florissants et du grondement lancinant des *auloi*.

(*Hymne homérique à Hermès*, 4.450-452)

En conciliant la Muse et les principales composantes d'une œuvre musicale (i.e. danse, ligne mélodique, rythme) avec le grondement lancinant (ἰμερόεις βρόμος) des *auloi*, ce court passage rend parfaitement compte de l'emploi diversifié de la terminologie sonore, et de l'apparence parfois éclectique, pour le dire ainsi, des ambiances sonores dépeintes. Non seulement le sens et les impressions perceptives attribués à un mot évoluent à travers le temps, mais ils peuvent aussi différer d'un auteur à un autre, dans des

---

Redondo (2013) s'applique à mettre en exergue, chez Hésiode et dans d'autres textes de la littérature grecque, des répétitions phonétiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales qui ne manquent pas de créer des effets sonores en adéquation avec le contexte littéraire. Ces études rigoureusement élaborées fragilisent l'assertion de M. Kaimio, qui, doutant de la valeur symbolique des sons, affirme « in most cases, where a passage of literature seems to benefit from the effect of sound symbolism, it is the sense of the words which makes us associate the sounds with certain ideas. » (1977, 15). Enfin, P. Giannisi (2019) traite de la dimension sonore des paysages décrits dans trois hymnes homériques, nommément les hymnes à Apollon, à Hermès et à Pan, dimension que l'autrice discerne dans l'application de termes sonores aux éléments paysagers.

compositions d'un même genre<sup>224</sup>, voire dans l'œuvre d'un même auteur. De fait, des emplois à première vue contradictoires paraissent chez Homère, où le chant funeste des sirènes est qualifié de λιγυρός, un qualificatif d'ordinaire associé dans la poésie homérique à des émissions vocales aigües et claires, agréables à entendre et appréciées positivement<sup>225</sup>. L'on peut néanmoins inférer le sens que revêt l'adjectif dans cette représentation homérique, où il traduit sans doute l'aspect pénétrant, voire intrusif de ce chant que l'on perçoit au loin et qui exerce une emprise totale sur tous ceux qui l'entendent. Sans supposer une polysémie absolue des vocables sonores, il est une certaine souplesse dans leur application, et c'est précisément là l'un des motifs qui rendent indispensable la prise en compte des contextes littéraires si l'on veut mieux cerner la valeur fonctionnelle et symbolique dont sont investis ces vocables dans les textes. Aussi est-ce dans le choix des mots que l'on peut au mieux observer la façon dont on « entendait » une divinité, selon le contexte. Car les motifs culturels édifiés autour de la divinité ne traduisent pas des pratiques et ambiances sonores monolithiques : Dionysos sur les vases symposiastiques ne se délecte pas des mêmes ambiances sonores que Bromios parmi ses ménades. Pour ces raisons, nous avons pensé utile de procéder à une recherche lexicale visant à répertorier les occurrences dans la littérature archaïque et classique de certains termes sonores employés en relation avec les cultes métraoïque, dionysiaque et démétriaque, de façon à découvrir, autant que faire se peut, les valeurs sémantiques, voire symboliques qu'ils revêtent dans les textes. Il s'avérait cependant impensable, dans le cadre de notre thèse, de mener une telle recherche pour tous les

---

<sup>224</sup> Voir par exemple S.A. Gurd, 2016, 5-25.

<sup>225</sup> Homère, *Odyssée*, 12.44; M. Kaimio, 1977, 42. Citons aussi un passage d'un *epinikion* de Bacchylide, qui raconte que l'aigle messenger de Zeus s'impose devant les oiseaux à la voix aigüe (λιγύφθογγοι), qui fuient de peur devant lui (Bacchylide, *Épinicies*, 5.20-23). Il est possible que le poète ait voulu se représenter dans l'aigle, et que les oiseaux apeurés fassent référence à des poètes dont les œuvres paraissaient médiocres à Bacchylide (voir M. Kaimio, 1977, 142). Quoiqu'il en soit, le qualificatif λιγύς est assurément péjoratif dans ce passage. Le qualificatif λιγυρός devient caractéristique des lamentations dans la tragédie (M. Kaimio, 1977, 189). Sur λιγύς et ses dérivés, voir *infra*, p. 127-130.

termes sonores rencontrés dans notre corpus<sup>226</sup>; c'est pourquoi nous nous sommes bornée à certains mots qui désignent des bruits, des cris – laissant ainsi de côté une terminologie purement musicale<sup>227</sup> –, et/ou dont le sens permet d'identifier des propriétés sonores. Enfin, nous nous sommes concentrée sur les familles terminologiques les plus fréquemment rencontrées dans les contextes culturels à l'étude, et/ou dont le traitement littéraire pointait des connotations significatives.

### βρέμω

Signifiant « gronder », le verbe βρέμω donne lieu à une large famille de vocables qui renvoient à toutes sortes de grondements, et plus précisément à ceux qu'émettent les éléments ou phénomènes naturels, tels le tonnerre, la mer, le vent, ou encore les animaux<sup>228</sup>. Les corrélations si évidentes dans la littérature entre cette famille terminologique et les grondements de la nature – corrélations que nous aurons maintes fois l'occasion d'observer – se voient renforcées par la relation étymologique qui fait découler du lemme *bremô* les termes relatifs au tonnerre (et à la foudre), nommément

---

<sup>226</sup> M. Kaimio borne sa recherche aux qualificatifs qui accompagnent un nom ou un verbe sonore dans les textes archaïques et classiques, insistant sur l'ampleur que prendrait la tâche sans ces limitations : « the discussion does not comprise all expressions for sound used by the authors in question. Such a theme would present too large a task for the present work to undertake » (1977, 12).

<sup>227</sup> Parmi les termes musicaux, on comprend par exemple μέλος, ἄρμονία, τόνος, νόμος, ρυθμός (voir M. Kaimio, 1977, 9). La brève exploration que nous proposons de la terminologie sonore s'inscrit dans une perspective de recherche semblable à celle appliquée par M. Kaimio il y a déjà plus de quarante ans, mais dont la matière et les possibilités n'ont aucunement été épuisées, comme en témoigne entre autres l'ouvrage de S.A. Gurd (2016).

<sup>228</sup> Chantraine, s.v. βρέμω; Beekes, s.v. βρέμω. Nous nous bornerons pour le moment à ces quelques sources : Homère, *Iliade*, 2.210 (mer), 4.425 (mer), 14.396 (Borée), 15.626-627 (vent), 17.739 (vent); Pindare, *Olympiques*, 2.25-26 (foudre); Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 212-213 (nuée de cailloux), 475-476 (chevaux); Sophocle, *Antigone*, 592 (rivage frappé par les vagues de la mer); Euripide, *Troyennes*, 83 (Égée), 519-520 (cheval); *Phéniciennes*, 113 (chevaux). On parle aussi de grondements des boucliers sur le champ de bataille (Euripide, *Héraclides*, 832-833).

βροντή et ses dérivés<sup>229</sup>. Selon les explications fournies par un lexicographe, ce rapport étymologique reposerait sur une analogie ontologique entre la foudre et le feu, dont le bruit – il faut comprendre le souffle grondant d’un incendie et non le crépitement d’un réconfortant feu de foyer – serait au mieux évoqué par le substantif *bromos*<sup>230</sup> :

Βροντή :· ὡς οὔσα βαρεῖα τῆ φωνῆ· ἢ παρὰ τὸ βρόμος, ὃ σημαίνει τὸν ἦχον τοῦ πυρός, γίνεται βρομή καὶ βρονμή καὶ τροπῆ τοῦ <μ> εἰς τὸ <τ> βροντή.  
(...)· ἔμπυρος γὰρ ἢ βροντή εἰκότως ὠνόμασται.

Foudre : [on l’appelle *brontê*] parce qu’elle émet un son grave; ou c’est en rapport avec *bromos*, qui renvoie au bruit du feu, et qui est devenu *bromê* puis *bromnê*, et par le changement du mu en tau, qui a donné *brontê*

(...) la foudre étant en effet de feu,  
il est tout naturel de l’appeler ainsi.

(*Etymologicum Gudianum*, s.v. βροντή, 5-7, 19-20)

Dans la poésie archaïque, Zeus est ὑψιβρεμέτης, « celui qui gronde d’en haut »<sup>231</sup>, épiclèse qui a sans doute contribué à cristalliser dans l’imaginaire collectif l’association entre le son évoqué par *brémô* et la foudre, en plus de conférer à ces interventions naturelles et sonores une essence divine<sup>232</sup>. En outre, le terme *bromos* se trouve dans le composé adjectival βαρύβρομος, qui s’applique aussi à des éléments naturels comme la

---

<sup>229</sup> Chantraine, s.v. βρέμω; Beekes, s.v. βρέμω.

<sup>230</sup> L’idée que *bromos* s’applique au bruit du feu est exprimée ailleurs : scholie à Homère, *Iliade*, 1.354.1, 4.425.3, 14.396.1; Suda, s.v. βρόμος; *Etymologicum Gudianum*, s.v. βρόμος; *Etymologicum magnum*, s.v. βρόμος; *Etymologicum Symeonis*, s.v. βρόμος; *Lexicon Vindobonense*, s.v. βρόμος.

<sup>231</sup> Hésiode, *Théogonie*, 568, 601; *Travaux et les jours*, 8; Homère, *Iliade*, 1.354, 12.68, 14.54, 16.121; *Odyssée*, 5.4, 23.331; *Hymne homérique à Hermès*, 4.329; aussi Aristophane, *Lysistrata*, 773.

<sup>232</sup> Chez Eschyle, « l’obscur abîme de la terre qu’est l’Hadès gronde » (κελαινὸς Ἄιδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς : *Prométhée enchaîné*, 433).



mer et la foudre<sup>233</sup>. Issu de l'adjectif βαρύς, qui signifie « lourd », « au son grave »<sup>234</sup>, le préfixe βαρυ- intensifie la portée sonore du *bromos*<sup>235</sup>. Dans les *Nuées* d'Aristophane (v. 284), la mer est dite βαρύβρομος<sup>236</sup>, qualificatif qu'un scholiaste dit renvoyer à un μεγαλόκτυπος, un « énorme bruit », alors que l'interprétation qu'en fournit la Suda insiste moins sur l'intensité de l'émission sonore que sur sa fréquence, en traduisant βαρύβρομος par βαρύηχος, un « son grave »<sup>237</sup>. Mais ces deux définitions *a priori* légèrement différentes ont pour dénominateur commun de définir *bromos* comme un son inarticulé, émis par des éléments dépourvus de langage. Abondent en ce sens les termes κτύπος et ἤχος<sup>238</sup>, souvent employés en relation avec *bromos*. Distinguer le bruit, la voix et le langage est fondamental si l'on veut cerner la nature brute d'un fait sonore. Les Grecs attribuaient une grande importance à ces distinctions, comme en témoignent ces réflexions d'Aristote concernant les bruits qu'émettent les insectes et les animaux :

Φωνή καὶ ψόφος ἕτερόν ἐστι, καὶ τρίτον τούτων διάλεκτος (...)  
 διάλεκτος δ' ἢ τῆς φωνῆς ἐστι τῆ γλώττη διάρθρωσις (...)  
 τὰ μὲν οὖν ἔντομα οὔτε φωνεῖ οὔτε διαλέγεται, ψοφεῖ δὲ τῷ ἔσω πνεύματι.

<sup>233</sup> Bacchylide, *Dithyrambes*, 3.77 (mer); Euripide, *Hélène*, 1304-1305 (mer); Euripide, *Phéniciennes*, 182 (foudre); Platon, *Épigrammes*, 7.256.1 (Égée); Lucien, *Éloge de la mouche*, 2.9 (abeilles); *Timon*, 1.6 (foudre).

<sup>234</sup> Chantraine, s.v. βαρύς; aussi Beekes, s.v. βαρύς.

<sup>235</sup> Cet adjectif s'accorde à d'autres termes sonores, qui à leur tour, se voient investis d'une force, d'une intensité plus grande (*Hymne homérique à Déméter*, 2.334, 441, 460 : βαρύκτυπος Ζεύς; « Zeus au lourd fracas »; *Hymne homérique à Aphrodite*, 5.159 : βαρύφθογγοι λέοντες; « des lions à la voix grondante »; Pindare, *Isthmiques*, 6.34 : βαρύφθογγος νευρή; « la corde de l'arc au grave retentissement »). On peut penser, dans ce dernier cas, qu'il s'agit d'un arc très grand, pourvu d'une longue corde, dont la vibration émet des ondes graves. Pindare aime particulièrement les composés construits sur le préfixe βαρυ- pour évoquer les sons graves et forts (M. Kaimio, 1977, 153).

<sup>236</sup> Il s'agit là d'un lieu commun de la littérature (Bacchylide, *Dithyrambes*, 3.77; Euripide, *Hélène*, 1305-1306; *TrGF* 759a.1601-1612). L'adjectif composé s'applique aussi à la foudre (Euripide, *Phéniciennes*, 182).

<sup>237</sup> Scholie à Aristophane, *Nuées*, 313c; Suda, s.v. βαρύβρομος.

<sup>238</sup> Sur ces termes, voir *infra*, p. 145-146.

La voix est différente du bruit, et le langage diffère des deux (...)

Le langage est l'articulation de la voix avec la langue (...)

Les insectes n'ont ni voix, ni langage, mais produisent un bruit par leur *pneuma* interne.

(Aristote, *Histoire des animaux*, 4.535a29-b5)

### βαρύς et λιγύς

Comme nous venons de le mentionner, l'adjectif βαρύς et ses dérivés insistent sur la lourdeur et/ou la basse fréquence du son. Chez Homère, ce terme paraît presque exclusivement sous une forme adverbiale associée au verbe στενάχω, « se lamenter », et sert à caractériser les propos de personnages importants dans des scènes poignantes, ou la souffrance physique de héros blessés. Il paraît donc moins insister sur un type de sonorité que sur la gravité des scènes<sup>239</sup>. Dans l'œuvre d'Euripide, l'association de l'adjectif βαρύς à βρόμος, relativement fréquente, suggère une forme de menace<sup>240</sup>. Il est, sur ce point, particulièrement éloquent que l'auteur ait utilisé l'adjectif βαρύς en relation avec la musique d'aulos uniquement en contexte extatique<sup>241</sup>. Sans doute peut-on interpréter cette « lourdeur » autant au niveau du concret que sur le plan symbolique, se rapportant, d'une part, à la musique des pratiques extatiques, laquelle n'avait rien de léger si l'on se fie aux descriptions qu'en propose la littérature, d'autre part, à l'emprise qu'exerçait cette musique sur les participants.

---

<sup>239</sup> Nous renvoyons à l'ouvrage de M. Kaimio, qui recense les occurrences en détail (1977, 40-42).

<sup>240</sup> Euripide, *Hippolyte*, 1201 : ὡς βροντῆ Διός, βαρὺν βρόμον; « un grondement sourd, tel celui de la foudre de Zeus »; *Phéniciennes*, 182 : Διὸς βαρύβρομοι βρονταί; « les foudres aux éclats retentissants de Zeus »; *Hélène*, 1305 : τε χεῦμι' ὑδάτων βαρύβρομόν; « et le flot au grondement sourd des eaux, 1351 : βαρύβρομον αὐλόν; « l'aulos grondant »; *Bacchantes*, 155-156 : μέλπετε τὸν Διόνυσον βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων; « chantez Dionysos, au son des *tympana* grondants ». Dans ces deux derniers cas, l'aspect menaçant des instruments de musique découle de l'emprise qu'ils exercent sur les mortels, et de la nature impitoyable des divinités qui les chérissent. Sur ces adjectifs chez Euripide, voir M. Kaimio, 1977, 190-191.

<sup>241</sup> M. Kaimio, 1977, 191. Aristophane emploie ce qualificatif uniquement dans les sections lyriques, où il servirait à créer une atmosphère impressionnante plutôt qu'à dénoter des propriétés sonores particulières (M. Kaimio, 1977, 200).

La famille terminologique construite sur λιγύς, quant à elle, dénote la clarté du son, son aspect pénétrant et/ou aigu<sup>242</sup>. Elle s'applique d'ordinaire à une voix articulée et agréable à entendre, notamment celle d'êtres divins<sup>243</sup>, mais peut aussi caractériser la musique instrumentale. L'impression suscitée par les agents sonores accompagnés de λιγύς ou d'un dérivé se traduit généralement en termes positifs relatifs au plaisir<sup>244</sup>. Ainsi,

τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη  
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε  
λεπταλή φωνῆ.

parmi eux, un garçon, jouant de façon pénétrante  
sur sa *phorminx* au son clair, entonna l'agréable chant de Linos  
avec une voix légère.  
(Homère, *Iliade*, 28.569-571)<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Chantraine, s.v. λιγύς : « au son clair, pénétrant, aigu »; Beekes, s.v. λιγύς : « clear, resounding, shrill ». « The commendatory adjective most regularly applied to the singing voice in Greek is *ligys* or *ligyros*. (...) The essential quality expressed by *ligys* seems to be clarity and purity of sound, free from roughness or huskiness. » (M.L. West, 1992, 42; voir aussi Maas-Snyder, 7).

<sup>243</sup> Chez Homère, λιγύς s'applique dans la majorité des cas à une voix humaine ou divine. Dans l'*Iliade* (19.349-350), la voix d'Athéna est comparée au cri aigu du faucon, dite λιγύφωνα, un qualificatif qu'Hésiode attribue aux Hespérides dans la *Théogonie* (v. 275, 518). Dans les *Hymnes homériques*, λιγύς paraît surtout en rapport avec la musique et la Muse (voir M. Kaimio, 1977, 108). Il paraît aussi relativement souvent dans la poésie lyrique (par exemple Sappho, fr. 58.12 Campbell : λιγύρα χελύοννα; Alcman, *PMG* 14a : Μῶσα λίγηα; voir M. Kaimio, 1977, 129, 135, 139-146, *passim*). L'adjectif caractérise également la voix de l'orateur ou du héraut (S. Perrot, 2015, 180).

<sup>244</sup> « It contains a positive appreciation and describes the quality of a good speaker's voice: it is clear and loud, easily heard and understood. » (M. Kaimio, 1977, 42-43, voir surtout 108). Rappelons toutefois que le chant des sirènes est aussi *ligurê* (Homère, *Odyssée*, 12.44).

<sup>245</sup> La φόρμιγγι λίγεια, « claire *phorminx* », est un motif itératif dans la poésie homérique (*Iliade*, 9.186, 18.569; *Odyssée*, 8.67, 105, 254, 261, 537, 22.332, 23.133; *Hymne homérique à Apollon*, 21.3). Il est par ailleurs repris dans la poésie épique d'Apollonios de Rhodes, qui évoque notamment la *phorminx* d'or aux sons clairs d'Amphion (*Argonautiques*, 2.704, 4.1159). L'expression λιγέως κιθαρίζω dans l'*Hymne*

Dans les *Travaux et les jours*, le chant (ᾠοιδή) qu'ont inspiré les Muses héliconiennes à Hésiode et qui a valu au poète la victoire lors d'un concours (v. 658-659) est λιγυρή. La Muse est elle-même dite λίγεια, « à la voix claire »<sup>246</sup>. On dénote par conséquent un contraste sémantique entre βαρύς et λιγύς<sup>247</sup>, et qui concerne aussi bien l'aspect sonore que l'impression que l'on cherche à évoquer. Alors que λιγύς traduit une forme de légèreté qui s'inscrit parfaitement dans des contextes réjouissants<sup>248</sup>, la notion de lourdeur inhérente à βαρύς se voit parfois assortie de connotations négatives, ou du moins inquiétantes<sup>249</sup>. L'incompatibilité des univers suscités par ces qualificatifs émane d'une ode épinicienne de Bacchylide (14.12-14), où il est dit que le doux son de la *phorminx* et celui des chœurs qui résonnent d'une « voix claire » (λιγυκλαγγεῖς) sont inadaptés « aux combats, causes de profondes douleurs » (μάχαις βαρυπενθέσιν)<sup>250</sup>. Or, cela n'empêche pas Eschyle de brouiller les choses dans ses œuvres tragiques. Ce sont par exemple des « cris perçants » (λιγέα κωκύματα) qu'inspirent aux Perses leurs lourdes pertes au combat (*Perses*, 332), sans parler des « souffrances stridentes et lourdes » (λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ) dont souffre le chœur des Danaïdes dans les *Suppliantes* (v. 114)<sup>251</sup>. La conjonction dans ce passage de ces deux adjectifs *a priori* antithétiques sert

---

*homérique à Hermès* (4.425) renvoie au jeu agréable de la lyre, qui est elle-même qualifiée de λιγύφωνα ἑταίρη, « compagne à la voix claire » (4.478).

<sup>246</sup> Par exemple : Homère, *Odyssée*, 24.62; *Hymne homérique à la Mère des dieux*, 14.2; *Hymne homérique aux Dioscures*, 17.1; Stésichore, *PMG* 63.

<sup>247</sup> Voir S. Perrot, 2015, 185.

<sup>248</sup> Ce sont des syrinx *ligurai* qui accompagnent la procession nuptiale décrite dans le *Bouclier* d'Hésiode (v. 278-282).

<sup>249</sup> Voir Sophocle, *Œdipe roi*, 1232-1233; Démosthène, *De corona*, 262; Pausanias, 10.9.11.7.

<sup>250</sup> « Compounds with βαρυ- are a favourite of Bacchylides. They express a loud, deep noise, mostly of a threatening nature. » (M. Kaimio, 1977, 144-145). Même si le composé βαρυπενθής ne renvoie pas au son, sa position contrastante avec le composé construit sur le préfixe *ligu-* dans l'extrait cité paraît évidente. Pour la relation antithétique de βαρύς et λιγύς, voir S. Perrot, 2015, 185.

<sup>251</sup> Citons aussi le vers 468 des *Perses*, où Xerxès hurle de façon perçante (ἀνακωκύω λιγύ) en assistant à la destruction de sa flotte (voir M. Kaimio, 1977, 166-167). Sophocle accole le qualificatif λιγυρός au fouet

probablement à créer un effet stylistique insistant sur la nature accablante de ces souffrances; elle a aussi pour effet de gommer l'aspect d'opposition que ces termes revêtent ailleurs dans la littérature<sup>252</sup>. Enfin, cela démontre encore que la sémantique des mots sonores est malléable, et l'on peut inférer que de telles manipulations étaient comprises, voire appréciées de certains auditeurs.

### βόμβος

À l'instar de *bromos*, le substantif βόμβος et ses dérivés font référence à des émissions sonores graves, grondantes et confuses<sup>253</sup>. La plupart des occurrences rencontrées dans l'épopée homérique font référence au son que produit le métal, par exemple au retentissement que produit un casque d'airain tombant sur le sol<sup>254</sup>. Dans les œuvres classiques, *bombos* s'applique principalement au bourdonnement de certains insectes, notamment des abeilles et des guêpes. Dans *Ploutos*, Chremylos demande à Pauvreté ce qu'elle a de bon à offrir, elle qui cause la famine chez les enfants et les vieilles dames,

Φθειρῶν τ' ἀριθμὸν καὶ κωνῶπων καὶ ψυλλῶν οὐδὲ λέγω σοι  
ὑπὸ τοῦ πλήθους, αἷ βομβοῦσαι περὶ τὴν κεφαλὴν ἀνιῶσιν,

---

(μάστιξι), reprenant ainsi un motif rencontré chez Homère (*Iliade*, 11.532) et qui fait vraisemblablement allusion au sifflement de la lanière dans les airs, lorsqu'elle est brandie avec force.

<sup>252</sup> « (...) we find in Aeschylus a clear tendency to strive for vivid characterizations of different kinds of sounds (...) his expressions are often far removed from the Homeric formulas (...) » (M. Kaimio, 1977, 173). Sur le traitement des mots sonores chez Eschyle, voir M. Kaimio, 1977, 163-174.

<sup>253</sup> Chantraine, s.v. βόμβος : « bruit sourd, grondement, bourdonnement »; Beekes, s.v. βόμβος : « noise with a low tone ».

<sup>254</sup> Homère, *Iliade*, 13.530 : τρυφάλεια χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα; « le casque retentit sur le sol », 16.118 : αἰχμὴ χαλκείη χαμάδις βόμβησε πεσοῦσα; « la pointe d'airain de la lance retentit sur le sol »; *Odyssee*, 18.397-398 : πρόχοος δὲ χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα; « la cruche de vin retentit contre le sol ». On rencontre deux autres emplois dans l'*Odyssee*, qui marquent le bruit du choc d'une roche lancée (8.190) et le bruit des rames contre les flots (12.204).

Sans parler des poux, des maringouins, des puces qui,  
en masse, viennent en bourdonnant autour de la tête.  
(Aristophane, *Ploutos*, 537-538)

L'emploi que fait Aristote de cette famille terminologique va précisément en ce sens<sup>255</sup>. Or l'usage qu'en fait Platon verse plutôt dans la métaphore. Dans le *Protagoras*, le terme qualifie le murmure confus que produit la voix très grave de Prodicos, dont les paroles, bien que sages, paraissent inintelligibles :

πάσσοφος γάρ μοι δοκεῖ ἀνὴρ εἶναι καὶ θεῖος· ἀλλὰ διὰ τὴν βαρύτητα τῆς φωνῆς βόμβος τις ἐν τῷ οἰκήματι γιγνόμενος ἀσαφῆ ἔποiei τὰ λεγόμενα.

En effet, il me semble être un homme divin et des plus sages, mais le timbre grave de sa voix produisait une sorte de bourdonnement dans la pièce, qui rendait ses paroles incompréhensibles.

(Platon, *Protagoras*, 316a)

Dans la *République* (8.564e), ce sont les paroles inutiles de quelques individus ou encore le bruit des désirs oiseux (9.573a) qui bourdonnent. Ayant exposé dans une prosopopée ce que les lois de la cité pourraient lui dire pour le dissuader de s'évader, Socrate confie à Criton qu'il a l'impression de les entendre bourdonner en lui, de la même façon que ceux qui participent au rituel des Corybantes croient entendre la musique des *auloi* :

Ταῦτα, ὦ φίλε ἐταῖρε Κρίτων, εἴ ἴσθι ὅτι ἐγὼ δοκῶ ἀκούειν, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες τῶν αὐλῶν δοκοῦσιν ἀκούειν, | καὶ ἐν ἐμοὶ αὕτη ἡ ἡχὴ τούτων τῶν λόγων βομβεῖ καὶ ποιεῖ μὴ δύνασθαι τῶν ἄλλων ἀκούειν·

---

<sup>255</sup> Aristote, *Histoires des animaux*, 4.535b6, 4.537b10, 8.627a26, 8.628b21; *De la respiration*, 475a6-17; *Du sommeil et de l'éveil*, 456a19; aussi Théocrite, *Idylles*, 5.29 : σφὰξ βομβέων τέττιγος ἐναντίον; « la guêpe et la cigale bourdonnent l'une en face de l'autre ».

Ces lois, mon cher ami Criton, sache que je crois les entendre, de la même façon que ceux qui se font « corybantiser » croient entendre les *auloi*, / et en moi, le son même de leurs paroles bourdonne et fait en sorte que je ne peux entendre autre chose.

(Platon, *Criton*, 54d)

Le parallèle avec les *auloi* corybantiques, qui ont le pouvoir d'induire des états altérés de conscience<sup>256</sup>, présentent l'intérêt particulier de mettre en exergue la puissante emprise qu'exerce sur l'esprit de Socrate le son qu'il imagine des paroles des lois de sa cité.

### κέλαδος

Le mot κέλαδος (« bruit ») et le verbe dénomiatif κελαδέω (« retentir ») renvoient à toutes sortes de bruits, à des voix, au chant et à la musique<sup>257</sup>. Chez Hésiode et Homère, ces termes caractérisent principalement l'univers sonore de la guerre, faisant référence à des cris sur le champ de bataille, ou au fracas des armées en mouvement<sup>258</sup>. Ils désignent aussi parfois les bruits du vent ou de la mer<sup>259</sup>. Mais en dépit de la variété des

---

<sup>256</sup> Voir *infra*, p. 194-195, 201...; sur le corybantisme, nous renvoyons d'emblée aux travaux d'Y. Ustinova, 1992-1998; 2017, 117-122; 2018; voir aussi R. Koch Piettre, 2014.

<sup>257</sup> Bailly, s.v. κέλαδος : « bruit retentissant, cri, clameur; chant, accords, accents; voix sonore, parole nette »; s.v. κελαδέω : « faire du bruit, résonner, retentir »; Chantraine, s.v. κέλαδος : « 'bruit, clameur', dit de gens qui se battent, se disputent, de cris, de la lyre; κελαδέω : 'retentir', dit de l'eau, de cris ou de chants »; *LSJ*, s.v. κέλαδος : « a noise as of rushing waters: generally, loud noise, din, clamour; of musical sound; loud clear voice »; s.v. κελαδέω : « 'sound as flowing water', of persons, 'shout aloud', of various cries, trans. 'sing of, celebrate loudly' »; Beekes, s.v. κέλαδος : « 'sound, noise, sharp sound'; κελαδέω : 'to sound, make noise', also transitive 'to sing' ». P. Giannisi consacre quelques lignes à ce terme sonore dans son article; nous y renvoyons d'emblée (2019, 36-38).

<sup>258</sup> Cris au combat : Homère, *Iliade*, 8.542, 9.547, 18.310. 23.869; éclats des troupes armées et des combats : Hésiode, *Théogonie*, 852, 926; Homère, *Iliade*, 9.547.

<sup>259</sup> Ces termes renvoient au roulement de la mer (18.576), au vrombissement du Xanthe (21.15-16), au sifflement du Zéphyr (23.208; *Odyssée*, 2.421), aussi aux meuglements d'un troupeau de boeufs (18.530).

agents qui produisent ces sons, ces derniers traduisent une forme d'intensité, et surtout surviennent dans des moments où point l'adversité. Cette connotation se laisse encore deviner chez Eschyle, notamment dans les *Perses*, dont le propos gravite autour de la défaite de Xerxès face aux armées grecques dans le cadre de la bataille de Salamine. Se préparant à affronter leurs ennemis, les soldats grecs « entament, sous de bons auspices, un chant » (μολπηδὸν εὐφήμησεν), émettant « une clameur qui retentit au loin » (ήχη κέλαδος), et dont « l'écho se répercute sur les falaises rocheuses tel un cri de guerre » (ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας ήχώ), semant la peur chez les Barbares (v. 388-391)<sup>260</sup>. Plus loin dans la tragédie, la reine des Mèdes décrit les impressions qui la hantent :

έν ὄμμασίν τ' ἀντάϊα φαίνεται θεῶν  
βοᾷ τ' έν ὠσὶ κέλαδος οὐ παιώνιος  
τοία κακῶν ἔκπληξις ἐκφοβεῖ φρένας.

Je vois devant mes yeux des apparitions hostiles de divinités,  
J'entends dans mes oreilles un bruit qui retentit, et qui n'est pas saluaire,  
Telle est l'effet des malheurs qui terrifient mon esprit  
(Eschyle, *Perses*, 604-606)

De la même façon que le tumulte émanant de l'armée grecque avait semé l'effroi parmi les troupes perses, ce bruit (κέλαδος), qui préoccupe la mère de Xerxès, engendre chez elle une peur indicible<sup>261</sup>. En revanche, les autres occurrences de κέλαδος dans la

---

Sappho emploie κελαδέω pour illustrer le clapotement de l'eau entre les branches (fr. 2 Campbell). Apollonios de Rhodes l'applique également au bruit des cours d'eau (1.501, 4.133).

<sup>260</sup> Sur ce passage, voir S.A. Gurd, 2016, 65, et les pages 64 à 73 pour une analyse des interventions sonores dans cette tragédie d'Eschyle. Des petites clochettes métalliques (πόρπακες) émaillant le bouclier de Rhésos retentissent (κελαδέω : Euripide, *Rhésos*, 384; voir A. Schatkin, 1977, 156). Pour le verbe ἀλαλάξω, voir *infra*, p. 144-145.

<sup>261</sup> Les deux occurrences répertoriées dans les *Choéphores* (v. 340-344, 610) n'entretiennent pas de lien si évident avec le sentiment de peur, mais interviennent dans la contrariété.



littérature classique révèlent davantage de souplesse au niveau de l'emploi et de la sémantique. Si le terme conserve ses rapports avec le son de l'eau<sup>262</sup>, il peut faire référence à des plaintes, à des cris empreints de douleurs<sup>263</sup>, à des voix divines<sup>264</sup>, mais aussi au chant, à la musique et à ses instruments<sup>265</sup>. Pindare en fait un usage presque monolithique, dans le sens de « glorifier par le chant »<sup>266</sup>; il n'est qu'un seul passage dans toute son œuvre, plus précisément dans une ode pythique (4.61), où l'expression fait allusion à autre chose, soit à la divulgation des oracles par la prêtresse de Delphes. Mais de façon générale, le vocable affiche une grande plasticité, pouvant qualifier à la fois le chant délicat de la Muse, le chant disgracieux d'un monstre enivré, ou encore les hurlements qu'accompagne le tapage si caractéristique des célébrations dionysiaques<sup>267</sup>. On repère quelques composés adjectivaux construits sur κέλαδος, comme δυσκέλαδος, « au bruit affreux »<sup>268</sup>,

<sup>262</sup> Aristophane, *Nuées*, 283-284; *Paix*, 801; *Thesmophories*, 44; Théocrite, *Idylles*, 17.92.

<sup>263</sup> Sophocle, *Électre*, 736-738; Euripide, *Hécube*, 927; *Troyennes*, 120-121; *Iphigénie en Tauride*, 1093; *Hélène*, 370-372; *Hippolyte*, 575-582; Théocrite, *Idylles*, 22.99.

<sup>264</sup> Euripide, *Ion*, 91-93; *Bacchantes*, 578-579.

<sup>265</sup> Euripide, *Électre*, 716-717; *Héraclès*, 678-679, 691-694, 792; *Troyennes*, 1071-1073; *Iphigénie en Tauride*, 1128-1129; *Hélène*, 1308; *Phéniciennes*, 213, 1102-1103; Aristophane, *Grenouilles*, 383, 1527; Théocrite, *Idylles*, 18.57.

<sup>266</sup> Pindare, *Olympiques*, 1.9, 2.2, 6.88, 10.79, 11.14; *Pythiques*, 1.59, 2.15, 2.63, 11.10; *Néméennes*, 3.66, 4.16, 86, 9.53; *Isthmiques*, 1.54, 5.48, 8.62. Dans la poésie de Pindare, « l'éloge équivaut à un bruit puissant » (R.P. Martin, 2014, 95). Pour l'usage de *kelados* et de certains dérivés dans l'œuvre de Pindare, voir R.P. Martin, 2014, surtout 93-95.

<sup>267</sup> Pindare, *Pythiques*, 1.59 : Μοῖσα (...) κελαδῆσαι; « Que la Muse chante »; Euripide, *Cyclope*, 488-490 : μεθύων ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος; « enivré, il produit un chant disgracieux »; Pratinas, *TrGF* 3 : ἐμός ἐμός ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν; « à moi, à moi Bromios, c'est à moi de hurler et de faire du bruit »; Chantraine, s.v. πάταγος : « 'fracas'; παταγέω : 'faire du bruit, fracas' »; Beekes, s.v. πάταγος : « 'clatter, crash, rattle'; παταγέω : 'to make noise, splash, roar' ».

<sup>268</sup> Chantraine, s.v. κέλαδος; aussi Bailly, s.v. δυσκέλαδος : « au bruit terrible, malsonnant, médisant ». Ζῆλος (Envi) est dissonant (δυσκέλαδος), malveillant (κακόχαρτος) et horrible (στυγερώπης : Hésiode, *Travaux et les jours*, 196). La peur qu'éprouvent les soldats sur le champ de bataille est stridente (δυσκελάδος), leur faisant oublier leur courage guerrier (Homère, *Illiade*, 16. 356-357). Pour ce dernier cas, M. Kaimio suggère que « the word refers (...) to the noise of the fleeing soldiers, the prefix [i.e. δυσ-] alluding to their desperate

εὐκέλαδος, « au son mélodieux »<sup>269</sup>, ἀκέλαδος, « sans bruit »<sup>270</sup>, et κελαδινός, « bruyant »<sup>271</sup>.

### ιάχω

Pouvant faire référence à toute sorte de son, le verbe *ιάχω* (ou *ιαχέω*) est employé dans la littérature archaïque et classique avant tout en rapport avec la voix<sup>272</sup>. Chez Homère, il incarne surtout le cri de guerre, et s'applique sinon à d'autres types de cri,

---

cries, foreboding, or to the cries of the men overcome by their enemies » (M. Kaimio, 1977, 75-76). Affligé par la mort d'Étéocle et de Polynice, le chœur dans les *Sept contre Thèbes* entonne « l'hymne dissonant d'Érinnye » (δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος) et « le péan hostile d'Hadès » (Ἄϊδα τ' ἐχθρὸν παιᾶν : Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 867-868). Dans la poésie d'Euripide, l'adjectif *δυσκέλαδος* paraît deux fois, pour évoquer des paroles diffamatoires. Ces deux occurrences ont par ailleurs la particularité de survenir à des moments où l'on préfigure ou espère un renversement des conventions en matière de genre. Dans *Médée*, le chœur promet une gloire prochaine pour le sexe féminin, qui ne sera alors plus l'objet de propos malicieux (δυσκέλαδος φάμα : v. 420). Le chœur dans *Ion* évoque les hymnes diffamatoires (δυσκέλαδοι ὕμνοι) qui chantent les unions illicites, et demande « que le chant soit renversé, et que la Muse calomnieuse s'en prenne aux hommes et à leurs amours » (παλίμψαμος αἰοιδὰ καὶ μοῦσ' εἰς ἄνδρας ἴτω δυσκέλαδος ἀμφὶ λέκτρων : v. 1095-1098).

<sup>269</sup> Bailly, s.v. εὐκέλαδος. Le *lôtos* ainsi que les chœurs en l'honneur de Bromios sont *eukeladoi*, « mélodieux » (Euripide, *Bacchantes*, 160; Aristophane, *Nuées*, 312). Dans une épigramme de Platon (*Anthologie grecque*, 9.823), Pan effectue une mélodie (μελίζω) sur la syrinx au son gracieux (σῦριγξ εὐκέλαδος).

<sup>270</sup> Électre prie le chœur de garder le silence, d'avoir une bouche insonore (στόμα ἀκέλαδον), afin qu'aucun bruit ne vienne perturber le doux sommeil d'Oreste (Euripide, *Oreste*, 184-185).

<sup>271</sup> Bailly, s.v. κελαδινός. On rencontre ce composé surtout dans la poésie homérique, où il renvoie à des bruits terrifiants, produits par des divinités par exemple, l'adjectif *δινός* étant étroitement lié à la peur dans la littérature (voir M. Kaimio, 1977, 60-61, 185; Homère, *Iliade*, 16.183, 20.70, 21.511, 23.208; *Hymne homérique à Hermès*, 4.95; *Hymne homérique à Aphrodite*, 5.16, 118; *Hymne homérique à Artémis*, 27.1).

<sup>272</sup> Chantraine, s.v. *ιάχω* : « crier, résonner »; Beekes, s.v. *ιάχω* : « to cry aloud, shout, shriek, resound, roar ». Ces traductions fournies par les étymologistes modernes sont calquées sur celles des lexicographes anciens (Hésychios, s.v. ἴαχε : φώνει, ψόφει; Suda, s.v. ἴαχεν : ἐβόησεν; *Etymologicum Gudianum*, s.v. ἴαχεν : ἤχησεν, ἐβόησεν; *Lexica Segueriana*, s.v. *ιαχή* : βοή).

parfois à des bruits<sup>273</sup>. Mais indépendamment des agents qui les produisent, les sons désignés par cette famille terminologique renvoient à des inflexions empreintes d'intenses émotions. Par exemple, le chant dont l'émission est désignée par *ιάχω* est souvent funèbre<sup>274</sup>. Ainsi,

αἴλιον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ  
μολπαῖ Φοῖβος ἰαχεῖ  
τὰν καλλίφθογγον κιθάραν  
ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ·

Phoibos, après un air joyeux,  
entame une plainte,  
guidant avec son plectre d'or  
sa *kithara* à la belle sonorité;  
(Euripide, *Héraclès*, 348-351)

Ces inflexions s'avèrent d'ailleurs souvent de mauvais augure, comme le signal retentissant (*ιάχω*) que projette la *salpinx* lorsqu'est aperçu l'ennemi venu s'en prendre à la ville de Troie<sup>275</sup>, ou encore les paroles que laissent jaillir de leur bouche des

---

<sup>273</sup> L'*Iliade* comprend quarante occurrences de ce verbe et de ses dérivés, dont vingt-neuf désignent des cris lancés en contexte de bataille; l'*Odyssée* en compte sept, dont cinq renvoient à de tels cris (*Iliade*, 2.333, 394, 4.456, 506, 5.302, 6.468, 8.321, 11.463, 13.822, 834, 12.144, 14.1, 421, 15.384, 396, 16.373, 785, 17.213, 266, 317, 723, 18.160, 228, 19.41, 20.285, 382, 443, 21.10, 23.766; *Odyssée*, 4.454, 9.392, 395, 11.41, 22.81). Le terme est employé dans le même sens dans le *Bouclier* d'Hésiode (v. 382). Pour les autres occurrences dans l'épopée homérique, voir ci-dessous, la note 275.

<sup>274</sup> Euripide, *Électre*, 143-144; *Troyennes*, 514-515; *Phéniciennes*, 1302-1303. Photios (*Lexicon*, s.v. ἰαχή) note que le substantif ἰαχή, qui est dérivé du verbe ἰάχω, renvoie à un cri (βοή), à un bruit (ἦχος) ou à un thrène (θρήνος). Dans les *Troyennes*, on mentionne un « chant pour les morts » (νεκρῶν ἰακχον : v. 1230).

<sup>275</sup> Homère, *Iliade*, 18.219-220. Les autres occurrences dans l'épopée homérique font référence aux éclaboussements des eaux contre les navires (*Iliade*, 1.482, 16.366; *Odyssée*, 2.428), au son de la corde d'un arc tendue (*Iliade*, 4.125), aux cris de divinités (*Iliade*, 5.343, 19.424, 20.61, 21.341), aux rugissements d'un

personnages soudainement confrontés à la mort. Assailli par Clytemnestre, Agamemnon vocifère (ιάχέω) à son épouse meurtrière ses dernières paroles, de même qu'Hélène, lorsqu'elle est agrippée par Oreste qui souhaite l'égorger, hurle pour son salut<sup>276</sup>. Dans *Oreste* (v. 825-828), c'est « avec la crainte de l'Hadès que l'infortunée fille de Tyndare émet une plainte » (Ἄιδα γὰρ ἀμφὶ φόβῳ Τυνδαρίς ἰάχησε τάλαιν'), suppliant son fils de ne pas tomber dans l'infamie en commettant le matricide. L'auteur de l'*Hymne homérique à Déméter* fait un usage semblable du verbe, le mettant dans la bouche de Coré au moment où elle se fait enlever de force par son oncle<sup>277</sup> :

ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆι  
κεκλομένη πατέρα Κρονίδην ὕπατον καὶ ἄριστον.

elle cria d'une voix aigüe  
appelant son père, le Kronide, le très haut et très noble.  
(*Hymne homérique à Déméter*, 2.20-21)

---

lion (*Iliade*, 15.275), à des hurlements douloureux face à la mort (*Iliade*, 18.29), au fracas du Scamandre (*Iliade*, 21.10), au crépitement du feu du bûcher de Patrocle (*Iliade*, 23.216), aux supplications d'une personne qui craint pour sa vie (*Odyssée*, 10.323). En définitive, ces occurrences côtoient généralement la menace de la mort et la peur qu'elle inspire. S.A. Gurd (2016, 34-35) parle d'un « terrible shouting », associé à des contextes empreints de violence.

<sup>276</sup> Euripide, *Électre*, 1150-1152; *Oreste*, 1465 : ἴαχεν ὦμοι μοι; « et elle cria 'À moi, à moi!' ». Partout en Grèce, on raconte de mauvaises choses (κακὰ ἰαχέω) au sujet d'Hélène (Euripide, *Hélène*, 1147). Il s'agit dans cet exemple d'une rumeur, d'un bruit collectif dont on entend ici et là les échos. Les connotations négatives n'en sont pas moins présentes.

<sup>277</sup> Le même verbe est utilisé au moment où Hécate, l'unique témoin de l'enlèvement, raconte à Déméter ce qu'elle a vu et entendu (v. 80-81). Lorsque Déméter s'adresse à Hélios afin de savoir ce qui est advenu de sa fille, elle dit ne rien avoir vu, mais « l'avoir entendue crier très fort » (ἀδινὴν ὄπ' ἄκουσα), « comme si on la contraignait » (ὥς τε βιαζομένης : v. 67-68). Le qualificatif ἀδινός, dont l'emploi chez Homère se limite à des expressions répétées traduisant des pleurs ou des lamentations, confirme la force d'évocation et l'aspect sombre du ἰάχω émis par Coré (voir M. Kaimio, 1977, 49-52, 111). Sur ἀδινός, voir A. Dimakopoulou, 2010, 55-66; sur ce passage, voir M. Kaimio, 1977, 109.

Songeons que c'est dans l'Hadès, au royaume des morts, que la jeune fille est emportée contre son gré. Parallèlement à ces emplois de mauvais augure, quelques occurrences dans la littérature classique semblent à première vue conférer un caractère réjouissant à ces cris. Dans les *Troyennes* (v. 335-337), Cassandre demande à sa mère de s'exclamer par des cris (ἰαχαί) et de se réjouir pour elle qui connaîtra bientôt des noces royales par son union avec Agamemnon. Or, les « noces » que présage Cassandre ne sont rien d'autre qu'un viol perpétré sur une captive. Elles sont d'ailleurs moins royales que sanglantes puisqu'une fois à Argos, c'est à la vengeance impitoyable d'une mère trompée par les abominables ruses d'un mari infanticide que le couple goûtera. Les ἰαχαί que Cassandre souhaiterait entendre de la bouche de sa mère correspondent donc parfaitement à l'horrible sort qui l'attend, sort qu'elle connaît d'avance en vertu de ses dons prophétiques. Une ambiguïté semblable pèse sur l'éclat (ἰαχή) des syrinx qui égayaient le mariage de Pélée, dont le souvenir est évoqué au moment où point l'imminence de la mise à mort d'Iphigénie par son propre père<sup>278</sup>. En outre, des cris sont proférés par des êtres légendaires, qui impressionnent par leur aspect terrible mais qui peuvent de surcroît être annonceurs de mort. Les grenouilles que croise Dionysos sur son chemin vers l'Hadès disent avoir déjà retenti (ἰαχέω) pour le dieu à Limnai. Les nombreux serpents de Lyssa sifflent (ἰαχέω)<sup>279</sup>. Ailleurs, Bromios s'exclame par des cris (ἰαχαί) en s'adonnant avec entrain à son propre rituel – rituel qui mènera Agavé à déchiquter, vivant, son propre fils –, alors qu'Apollon émet (ἰάχω) ses oracles par le biais de ses trépieds retentissants<sup>280</sup>. En somme, les emplois du verbe ἰάχω dans la littérature archaïque et classique l'investissent d'une sémantique sombre, lugubre, inquiétante. Qu'il désigne des paroles angoissées et désespérées face à la mort, ou un cri dont on devine l'aspect terrible par la nature effrayante des instances surnaturelles qui le profèrent, le verbe ἰάχω et les

---

<sup>278</sup> Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1036-1040. La maison des Atrides émet un retentissement (ἰαχή) sous les violents coups d'Oreste (Euripide, *Oreste*, 1474-1475).

<sup>279</sup> Euripide, *Héraclès*, 883; Aristophane, *Grenouilles*, 215-218. Le verbe évoque aussi le son du vol d'un oiseau (Euripide, *Hélène*, 1485-1486).

<sup>280</sup> Euripide, *Bacchantes*, 148-149; Aristophane, *Cavaliers*, 1014-1016, cité *infra*, p. 383.

termes semblables interviennent lorsqu'un passage entre le monde des vivants et celui des morts est sur le point de s'effectuer<sup>281</sup>. Ils marquent également un contact avec le divin, dont les cris ou les paroles parviennent aux oreilles des mortels. Le cas d'Iakchos est à cet égard fort éloquent, ce personnage menant, en une procession festive et bruyante, les mortels vers le sanctuaire d'Éléusis, demeure de Déméter et de sa fille Coré-Perséphone, la reine des Enfers.

### μυκάομαι

Généralement appliqué au mugissement du bétail, et plus spécialement à celui du taureau<sup>282</sup>, le verbe μυκάομαι recèle de sombres connotations. Plus que le cri désigné par *ιάχω*, que sous-tend la fatalité, le mugissement désigné par le verbe μυκάομαι se caractérise par son aspect terrifiant, lui qui sort de la bouche d'êtres funestes appartenant à d'autres mondes et/ou représentant une menace. Lorsque les hommes d'Ulysse tuent le bétail d'Hélios afin de s'en repaître, les parts de viande, rôties ou crues, se mettent à mugir (μυκάομαι), présageant ainsi le sort que leur fera subir Zeus pour avoir osé commettre une telle impiété (Homère, *Odyssée*, 12.384-396). Recevant l'ordre de mener à sa perte Héraclès en le rendant fou, Lyssa, qui doit ainsi agir contre son gré, jure néanmoins de

---

<sup>281</sup> L'unique cas « joyeux » que nous ayons répertorié dans le corpus classique mentionne des cris de joie (ὀλολύγματα) qui résonnent (ιάχέω) sous les frappements de pieds (κρότοι) des jeunes lors des abondants sacrifices offerts à Athéna (Euripide, *Héraclides*, 782-783). Remarquons néanmoins que ces cris rituels sont lancés pour la divinité, et qu'ils établissent donc un contact avec elle. On peut en dire autant, dans cette même tragédie, de la prière que proclame haut et fort le chœur et qui « retentit jusqu'au ciel » (ιαχήσατε δ' οὐρανῶ : Euripide, *Héraclides*, 752). Enfin, on rencontre une dernière occurrence dans *l'Électre* (v. 706-708), où un héraut s'adresse aux Mycéniens en haussant la voix (ιάχέω). Dans son article de 2018, P. Bonnechere examine les sons qui retentissent à la croisée des mondes.

<sup>282</sup> Hésiode, *Travaux et les jours*, 790; Homère, *Illiade*, 18.580, 20.497, 21.237, 23.775; *Odyssée*, 12.265, 15.235; *Hymne homérique à Hermès*, 4.74, 105; Eschyle, *Suppliantes*, 353; *TrGF* 158, Pseudo-Aristote, *Problèmes*, 25.2.10; Beekes, s.v. μυκάομαι.

l'efficacité de ses moyens, lesquels, en effet, exercent rapidement leur emprise sur le héros :

ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν, δεινὰ μυκᾶται δὲ Κήρας ἀνακαλῶν τὰς  
Ταρτάρου.

sa respiration est dérégulée, comme un taureau prêt à s'élancer, il mugit terriblement, invoquant les Kêres du Tartare.

(Euripide, *Héraclès*, 869-870)

Le terrible mugissement que laisse entendre Héraclès non seulement dénote la perte de contrôle sur lui-même, lui qui devient pratiquement animal, mais préfigure aussi les actes horribles qu'il commettra dans sa folie. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de souligner que cette folie fait l'objet d'une métaphore, la comparant à une danse terrifiante, entraînée par l'aulos (v. 871). Même lorsqu'il est émis par un animal, le mugissement peut exprimer une crainte face à la mort, comme celui que fait entendre une génisse menacée par un loup dans les *Suppliantes* d'Eschyle (v. 348-353). Ailleurs, le verbe caractérise le son grondant de la foudre :

ἀλλ' οὖν ὑμεῖς γ' αἰ πημοσύναις  
συγκάμνουσαι ταῖς τοῦδε τόπων  
μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε θοῶς,  
μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση  
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.

Mais vous alors, qui vous affligez  
en sympathisant avec les maux que vous voyez, vous devriez rapidement quitter  
ces lieux pour un autre,

afin que votre bon sens ne soit pas ébranlé  
par le mugissement impitoyable de la foudre.

(Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 1058-1062)

L'adjectif ἀτέραμνος met bien en exergue dans ce passage l'implacable menace que représente ce mugissement<sup>283</sup>. Aristophane fait un emploi semblable du verbe μυκάομαι, en l'associant au son de la foudre divine qu'incarnent les Nuées dans la comédie de ce nom (v. 292). Au livre 10 de la *République*, Platon expose dans son « mythe d'Er » des convictions selon lesquelles les âmes, une fois dans l'Hadès, sont jugées et traitées au regard des actions qui ont marqué leur vie sur terre. Le lot réservé aux impies et aux injustes consiste à ramper dans un borborygme infernal<sup>284</sup>, un châtement néanmoins purificateur puisqu'après avoir payé au décuple leurs méfaits, ces âmes sont autorisées à se réincarner. Or, Ardiée le Grand, qui s'était fait tyran de Pamphylie et qui avait commis le parricide en plus du fratricide, devait subir une peine éternelle. Ce type d'incurable, de même que ceux qui n'ont pas encore complètement payé leur dette, ne sont pas autorisés à sortir des Enfers, dont la bouche (τὸ στόμιον) mugit terriblement (μυκάομαι) à leur approche. Entendant cette voix (τὸ φθέγμα), des hommes de feu s'emparent de ces âmes, ligotent leurs membres et les repoussent dans les abysses. De toutes les angoisses auxquelles sont confrontées les âmes en ces lieux hostiles, la plus grande est précisément d'entendre cette voix lors de leur anabase; c'est pourquoi les âmes se montrent plus disposées à remonter à la surface lorsque le silence règne (*République*, 10.615e-616b). L'émission sonore à laquelle renvoie le verbe μυκάομαι est en définitive bien plus qu'un mugissement de bête : elle consiste en un signal sonore qui annonce l'ouverture au monde de l'au-delà, préfigurant même la mort dans certains cas. Selon une image façonnée par Platon, certes, mais dont l'efficacité réside dans l'utilisation de motifs littéraires hautement suggestifs, ce mugissement émane même de la bouche des Enfers<sup>285</sup>, marquant ainsi la limite entre les

---

<sup>283</sup> Plus tôt dans la tragédie, le même adjectif qualifie la colère de Zeus (v. 190). Sur l'emploi de cet adjectif chez Eschyle, voir M. Kaimio, 1977, 164.

<sup>284</sup> Platon, *République*, 2.363c-e; *Phédon*, 69c; cf Aristophane, *Grenouilles*, 273-274.

<sup>285</sup> « What terrifies does so with an open mouth and a strong voice. » (S.A. Gurd, 2016, 1). Les exemples littéraires qui appuient cette assertion sont nombreux; il suffit d'évoquer les sons terrifiants que produisent notamment le Scamandre (*Illiade*, 21.9-21), Typhon (Hésiode, *Théogonie*, 820-835), Python (*Hymne homérique à Apollon*, 357-361), et Scylla (*Odyssée*, 12.73-85; voir S.A. Gurd, 2016, 29-33).



mondes et se faisant de surcroît un verdict sans appel pour les âmes indignes de la réincarnation.

### ὄλολυγή

L'*ololugê* est une onomatopée qui renvoie à un cri lancé surtout par des femmes dans le cadre de sacrifices ou pour invoquer un dieu<sup>286</sup>. Ce cri traduit souvent un sentiment de joie et de gratitude envers la divinité. Trouvant Ulysse au milieu des cadavres des prétendants, la vieille nourrice Eurycleia s'apprête à hurler de joie (ὄλολύζω). Les jeunes filles poussent des cris d'exaltation (ὄλολύγματα) lors des Panathénées<sup>287</sup>. Même les divinités peuvent projeter de telles exclamations pour exprimer leur joie : lors de la naissance d'Apollon, « toutes les déesses, à l'unisson, poussèrent l'*ololugê* » (θεαὶ δ' ὄλόλυξαν ἅπασαι : *Hymne homérique à Apollon*, 3.119). Or, le même poème (v. 445-447) raconte que le dieu ayant semé la peur parmi les habitants de Krisa, les épouses et les filles des citoyens de cette ville lancèrent des cris (ὄλολύζω). Dans ce contexte, ces hurlements pourraient servir à invoquer la divinité, à l'apaiser. Le pouvoir de persuasion qu'exerce l'*ololugê* auprès des dieux se lit en filigrane dans un fragment tiré de la tragédie *Érechthée* d'Euripide, où l'on exhorte les femmes à émettre l'*ololugê* pour que la déesse qui porte la Gorgone d'or vienne en aide à la cité<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Beekes, s.v. ὄλολύζω : « to cry out loudly; to call, shout with joy, moan (to the gods), especially of women »; *LSJ*, s.v. ὄλολυγή : « loud cry, especially of women invoking a god »; dans le sacrifice : Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 266-267; *Agamemnon*, 593-596, 1117-1118; voir T. Power, 2018, 27-29.

<sup>287</sup> Homère, *Odyssée*, 22.408; Euripide, *Héraclides*, 782-783. Au chant 6 de l'*Illiade*, « toutes les femmes invoquent Athéna, et lèvent leurs mains pour elle » (αἱ δ' ὄλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειρᾶς ἀνέσχον : 6.301). Étéocle et Polynice ayant été tués, le chœur se demande « s'il doit se réjouir » (χαίρω κάπολολύζω) du fait que la ville est saine et sauve, ou s'il doit pleurer la mort des chefs sans héritier (Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 825-826; voir encore *Odyssée*, 3.450; Sophocle, *Trachiniennes*, 205-207; Aristophane, *Cavaliers*, 616, 1327).

<sup>288</sup> Euripide, *TrGF* 351; voir aussi Homère, *Odyssée*, 4.767; Aristophane, *Paix*, 97.

Ce pouvoir s'explique sans doute par le plaisir que ce cri génère chez les divinités<sup>289</sup>. C'est peut-être précisément dans l'espoir d'obtenir l'assistance des dieux que les femmes et les esclaves de Platée, réfugiés sur les toits des maisons pour échapper à l'armée thébaine qui vient de pénétrer dans la cité, lancent des pierres sur leurs assaillants en émettant une clameur (κραυγή) et projetant un cri (όλολυγή : Thucydide, 2.4.2). D'un autre côté, les occurrences que l'on trouve de l'*ololugê* dans l'œuvre d'Euripide se situent dans des moments empreints de violence. Aussi les ménades poussent-elles des cris lorsqu'elles déchiquettent Penthée sous l'ordre de Dionysos (Euripide, *Bacchantes*, 1133-1136). Dans *Médée*, un tel cri sort de la bouche d'une servante alors qu'elle assiste à la mort atrocement douloureuse de la fille de Créon. Enfilant le péplos et la couronne empoisonnés dont Médée lui avait fait cadeau, la jeune fille se démène,

δόξασά που

ἢ Πανὸς ὀργὰς ἢ τινος θεῶν μολεῖν,  
 ἀνωλόλυξε πρὶν γ' ὀρᾶ διὰ στόμα  
 χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο  
 κόρας στρέφουσαν, αἶμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ·  
 εἴτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν  
 κωκυτόν.

comme si elle était

sous l'emprise du dieu Pan ou de quelque divinité,  
 alors elle [i.e. la servante] pousse un cri, jusqu'à ce qu'elle voie couler une écume blanche  
 de la bouche de la jeune fille, ses yeux roulants,  
 et sa peau pâle, comme dénuée de vie.

(Euripide, *Médée*, 1172-1173)

<sup>289</sup> Aphrodite tient en affection plusieurs choses, dont la *phorminx*, les chœurs et les cris perçants (διαπρύσιοι τ'όλολυγαί : *Hymne homérique à Aphrodite*, 5.19). L'*ololugê* est elle-même divine (θεία μακάρων ὀλολυγή : Aristophane, *Oiseaux*, 222).

Résonnant au crépuscule d'une mort infligée d'une façon on ne peut plus sournoise, ce cri est projeté cette fois par un témoin et non pas par l'instigatrice du meurtre. Il en va de même dans *Électre*, où la protagoniste affirme que « toute la maison criera de joie » si Oreste réussit à sauver l'honneur de leur père en tuant Clytemnestre et son amant Égisthe<sup>290</sup>. Enfin, l'utilisation particulière que fait Euripide de l'*ololugê* confirme encore une fois la liberté qu'avaient les auteurs dans leur emploi de la terminologie sonore. Sans modifier les caractéristiques fondamentales de l'*ololugê* – il s'agit d'un cri aigu modulé, non verbal et très intense –, Euripide en inverse carrément le tempérament et la fonction, le faisant intervenir dans des circonstances accablantes, où se concrétisent en actions les impulsions et ressentiments les plus délétères.

### ἀλαλαγή

L'onomatopée ἀλαλάζω incarne un cri de guerre lancé au combat pour menacer l'ennemi ou encore pour souligner une victoire<sup>291</sup>. Dans une épinicie de Pindare, c'est précisément la première chose que fait entendre Athéna lorsqu'elle naît de la tête de Zeus (Pindare, *Olympiques*, 7.38). Dans un fragment de Sophocle tiré d'une tragédie dont l'action concerne le personnage de Médée, celle-ci pousse des cris (ἀλαλάζω) alors qu'elle coupe des herbes pour faire sa magie. Peu importe à quoi servent éventuellement ces

<sup>290</sup> Euripide, *Électre*, 691 : ὀλολύξεται πᾶν δῶμα. Imaginant ce qui se passerait s'il tuait Héléne, Pylade raconte à Oreste : « il y aura des cris de joie, des feux sur les autels des dieux, et pour toi et moi, maintes considérations pour avoir tué une femme mauvaise » (ὀλολυγμός ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς, σοὶ πολλὰ κάμοι κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν, κακῆς γυναικὸς οὐνεχ' αἴμ' ἐπράξαμεν : Euripide, *Oreste*, 1137-1139).

<sup>291</sup> Bailly, s.v. ἀλαλαγμός : « cri de guerre (...) bruit retentissant »; s.v. ἀλαλάζω : « pousser le cri de guerre en marchant à l'ennemi »; LSJ, s.v. ἀλαλή : « loud cry (...) esp. war-cry »; s.v. ἀλαλάζω : « raise the war-cry »; Beekes, s.v. ἀλαλά : « war cry, exultation »; Hésiode, *Bouclier*, 380-383; Pindare, *Pythiques*, 1.72-73; *Néméennes*, 3.60; *Isthmiques*, 7.10-11; Eschyle, *Perses*, 388-391; fr. 57 Sommerstein; Hérodote, 8.39; Sophocle, *Antigone*, 133; *Trachiniennes*, 206; Euripide, *TrGF* 370.5; Aristophane, *Oiseaux*, 950-951, 1763; *Lysistrata*, 1291; Xénophon, *Anabase*, 4.2.7.5, 5.2.14, 6.5.26.2; *Helléniques*, 4.3.17.3; *Cyropédie*, 3.2.9.3; *Agésilas*, 2.10.3.

herbes<sup>292</sup>, ces exclamations paraissent menaçantes si l'on considère combien la magie de Médée n'est pas anodine. Dans l'*Électre* d'Euripide, on se réjouit (ἀλαλάζω : v. 855) du meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe perpétré par Oreste, ce qui peut être appréhendé comme une forme de victoire pour la descendance d'Agamemnon. Or, Euripide déroge derechef aux conventions et usages en ce qui a trait à la sémantique, associant le terme aux coups retentissants des *tympana* ou à la musique de l'aulos grondant<sup>293</sup>. Il va jusqu'à l'appliquer aux plaintes que laisse échapper, dans l'obscurité, le vieil Œdipe aveugle<sup>294</sup>, emploi qui tend encore à générer une inversion au niveau du tempérament et de la fonction de ce terme, qui se fait d'ordinaire l'expression de la gloire ou de la menace, alors qu'il traduit ici le désarroi d'un vieillard face à la malédiction qui plane sur sa famille.

### Autres termes sonores

Citons encore κτύπος, qui renvoie à un « 'bruit fort' résultant surtout d'un choc ». De ce terme est dérivé le verbe κτυπέω, qui signifie « résonner » et qui est utilisé notamment pour évoquer le tonnerre<sup>295</sup>. On rencontre également le nom ήχή, qui renvoie à un « 'bruit', [qui] se dit aussi de cris ou de sons d'instruments ». On en repère plusieurs dérivés, notamment l'adjectif ήχήεις (« sonore, bruyant »), le verbe ήχέω (« résonner, faire résonner »), le nom d'instrument ήχεϊον, le doublet masculin ήχος et le nom féminin ήχώ (« écho »)<sup>296</sup>. L'emploi de cette famille terminologique est diversifié, dans la mesure où ces vocables peuvent caractériser, entre autres, le bruit effrayant caractéristique des

<sup>292</sup> Le thème précis de l'œuvre est inconnu; voir le commentaire dans l'édition de H. Lloyd-Jones, 2003, 268.

<sup>293</sup> Euripide, *Cyclope*, 65; Euripide, *Hélène*, 1349-1352. Il faut que « Bromios soit glorifié par des cris » (Βρόμιος ἀλαλάζεται : Euripides, *Bacchantes*, 592).

<sup>294</sup> Euripide, *Phéniennes*, 335-336.

<sup>295</sup> Chantraine, s.v. κτύπος; aussi Bailly, s.v. κτύπος : « bruit produit par un choc »; *LSJ*, s.v. κτύπος : « crash, bang, din »; Beekes, s.v. κτύπος : « strong noise, cracking, stamping »; Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1456 : ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ; « l'éther retentit, ô Zeus ! ».

<sup>296</sup> Chantraine, s.v. ήχή; aussi Bailly, s.v. ήχή : « bruit, son inarticulé », et s.v. ήχέω-ῶ, ήχήεις, ήχος, ήχώ; *LSJ*, s.v. ήχή : « sound, noise »; et s.v. ήχος; Beekes, s.v. ήχή : « sound, noise ».

demeures d'Hadès, l'écho des montagnes, l'éclat du tonnerre, une voix plaintive, le retentissement de la *salpinx*<sup>297</sup>. Les noms communs θόρυβος (« tumulte, bruit »)<sup>298</sup>, ὄτοβος (« bruit perçant »)<sup>299</sup>, ψόφος (« vacarme, grand bruit »)<sup>300</sup>, et leurs nombreux dérivés renvoient à toutes sortes de bruits. En revanche, βοάω (« crier »)<sup>301</sup> et φωνή (« son de la voix »)<sup>302</sup> font généralement référence à des émissions vocales, de même que les nombreuses interjections, dont ἰώ, ᾗ, ἰή παιάν, εὐοῖ, cette dernière étant typiquement dionysiaque<sup>303</sup>.

<sup>297</sup> Dans l'ordre : Hésiode, *Théogonie*, 767; *Hymne homérique à la Mère des dieux*, 14.5; Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1500; *Trachiniennes*, 866; Euripide, *Phéniciennes*, 1378.

<sup>298</sup> Chantraine, s.v. θόρυβος; aussi Bailly, s.v. θόρυβος : « bruit confus, tumulte »; *LSJ*, s.v. θόρυβος : « noise (...), uproar, clamour »; Beekes, s.v. θόρυβος : « noise, crying, tumult, confusion ».

<sup>299</sup> Chantraine, s.v. ὄτοβος; aussi Bailly, s.v. ὄτοβος : « bruit retentissant »; *LSJ*, s.v. ὄτοβος : « any loud noise, as the din »; Beekes, s.v. ὄτοβος : « noise, sharp sound ».

<sup>300</sup> Chantraine, s.v. ψόφος; aussi Bailly, s.v. ψόφος : « bruit, son inarticulé »; *LSJ*, s.v. ψόφος : « noise »; Beekes, s.v. ψόφος : « clangour, noise, crash, vain noise ».

<sup>301</sup> Chantraine, s.v. βοή; Bailly, s.v. βοάω; *LSJ*, s.v. βοάω : « cry aloud, shout »; Beekes, s.v. βοάω : « to cry ». Ce terme peut s'appliquer à la voix ou à des instruments de musique. Une *Olympique* de Pindare évoque le cri des *auloi* (βοᾶν αὐλῶν : 3.3-9; sur ce passage, voir S.A. Gurd, 2016, 109). Dans *l'Hélène*, « la Grèce émet un cri qui retentit » (βοᾶν βοᾶν δ' Ἑλλάς <αἰ> ἐκελάδησεν : Euripide, *Hélène*, 370).

<sup>302</sup> Chantraine, s.v. φωνή; aussi Bailly, s.v. φωνή : « son, son clair et fort (...), voix, voix claire et forte »; *LSJ*, s.v. φωνή : « sound, tone, the sound of the voice »; Beekes, s.v. φωνή : « sound of human and animals, tone, voice, pronunciation, discourse, speech, uttering ».

<sup>303</sup> Pour ne donner que quelques exemples : ἰώ : Euripide, *Cyclope*, 656; *Alceste*, 213, 393, 741; *Médée*, 115; *Hippolyte*, 884, 1147; *Andromaque*, 1175, 1226; *Bacchantes*, 576, 580, 582; ᾗ : Euripide, *Bacchantes*, 586, 596; Sophocle, *Philoctète*, 732-745; ἰή παιάν : Euripide, *TrGF* 370.5; Aristophane, *Oiseaux*, 1763; ἰή ἰή : Sophocle, *Suppliantes*, 114; εὐοῖ : Sophocle, *Trachiniennes*, 219; Euripide, *Troyennes*, 326; Aristophane, *Lysistrata*, 1294; *Thesmophories*, 993b; *Assemblée des femmes*, 1181; Démosthène, *De corona*, 260.5; voir notamment S. Nooter, 2018. Sur une inscription de Thessalonique, datée du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, une prêtresse est nommée Eua, une épithète « qui fait assurément référence au cri rituel des bacchantes et bacchants, mais aussi à l'épithète que porte parfois le dieu lui-même » (A-F. Jaccottet, 2003, vol. 2, no. 22). Dionysos aurait été le premier à crier l'évoqué sur le mont Eva en Messénie (Pausanias, 4.31.4).

### Une musique « orgiastique » ?

Tout historien de la religion grecque ancienne est forcément confronté, à un moment ou à un autre, aux difficultés que pose le terme ὄργια. Si les *orgia* concernent essentiellement la sphère religieuse, la multiplicité et l'aspect nébuleux de leurs emplois dans les textes anciens rendent leurs référents pratiquement insaisissables. On a longuement cherché à élucider la nature de ces référents, à savoir par exemple s'ils consistaient en des objets ou plutôt en des actions rituelles<sup>304</sup>. Ces difficultés d'interprétation se sont vues considérablement complexifiées par l'intégration de la terminologie « orgiastique » à la nomenclature « mystérique »<sup>305</sup>, intégration qui n'a eu d'autre effet que de gommer la plurivocité et l'authenticité des *orgia* en les réduisant à un phénomène unique et fallacieux de surcroît. En ce qui nous concerne, le problème que pose la terminologie « orgiastique » réside dans l'utilisation erronée qu'en font nombre de chercheurs, qui l'appliquent, sans considérer la chronologie des faits qu'ils observent, à des pratiques et à des musiques – notamment dionysiaques – qui génèrent des états altérés de conscience et des comportements frénétiques, alors que ce rapport n'est pas observable dans les textes archaïques et classiques. Ce faisant, ils attribuent aux *orgia* et à leurs dérivés un sens général et fixe, qui ignore complètement l'évolution diachronique de leur sémantique, tout en contredisant l'emploi qu'en faisaient les Grecs avant le IV<sup>e</sup>

---

<sup>304</sup> Chantraine, s.v. ὄργια : « se dit de rites religieux (...), mais plus particulièrement pour certains cultes à mystères, notamment ceux de Déméter, Dionysos, des Kabires (...) ». « Ὀργια and τελεταί are therefore originally 'things performed'. » (F.L. Schuddeboom, 2009, 199). D'un autre côté, A. Motte et V. Pirenne-Delforge (1992) suggèrent que les *orgia* désignaient à l'origine des objets sacrés, pour ensuite étendre leur référent aux actions rituelles (voir aussi A.-F. Jaccottet 2003, vol. 1, 133). Pour les occurrences de la terminologie « orgiastique » dans les textes, nous renvoyons à A. Motte et V. Pirenne-Delforge (1992) et F.L. Schuddeboom (2009).

<sup>305</sup> Les deux autres grandes familles de vocables associées aux « culte à mystères » proviennent de μύεω et τελέω. Sur la terminologie « mystérique », voir surtout K. Dowden, 1980, 414-417; W. Burkert, 1987, 1-11; A. Motte et V. Pirenne-Delforge, 1992; M. García Teijeiro, 1992; F.L. Schuddeboom, 2009.

siècle<sup>306</sup>. Une telle mésinterprétation contribue à brouiller le sens déjà obscur de ces termes au V<sup>e</sup> siècle, en plus de fausser la définition des rituels et des musiques qu'on qualifie, à tort, d'« orgiastiques ». À cela s'ajoute le sens contemporain du mot « orgie », qui est susceptible d'investir la terminologie orgiastique de sèmes connotatifs erronés et anachroniques.

D'abord, les connotations rattachées aux *orgia* sont invalidées dès lors qu'on considère leur importance dans le culte de Déméter éleusinienne<sup>307</sup>, lequel n'entretient pas de relation évidente avec la frénésie rituelle. Cela ne veut pas dire qu'aucune pratique démétrique, à Éleusis ou ailleurs, n'ait donné lieu à des états altérés de conscience et/ou à des comportements frénétiques, mais le fait que le culte de la déesse ne soit pas spécifiquement défini en ces termes dans les documents grecs rend d'emblée moins convaincante la relation systématique que d'aucuns établissent entre les *orgia* et la frénésie rituelle. Ensuite, on ne trouve aucune mention d'*orgia* de Dionysos ou de la Mère avant les *Bacchantes* d'Euripide<sup>308</sup>, ce qui devrait inciter l'historien à faire preuve de prudence dans l'utilisation qu'il fait de cette terminologie, tout spécialement lorsqu'il

---

<sup>306</sup> Pour ne donner que quelques exemples : « orgiastic rites of the Attic Lenaia » (A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 32); « Faire le fou pour ne pas l'être, telle semble avoir été la fonction de l'orgie dionysiaque. » (M. Bourlet, 1983, 10); « Le mot [i.e. ὄργια], sans perdre son acception générale, se dit surtout des cultes à mystères, notamment ceux que nous appelons extatiques et orgiastiques, dionysiaques en premier lieu, mais aussi des Kabires, de Sabazios, de la Kybelê phrygienne et de beaucoup d'autres. Voilà d'où vient la relation étymologique avec ὄργή, 'agitation intérieure', défendue par les anciens grammairiens. » (M. García Teijeiro, 1992, 59); « (...) les Lénéennes étaient organisées au moment où les thyiades athéniennes et delphiennes se retrouvaient sur le mont Parnasse pour effectuer la course bachique et les orgies. » (M. Fauquier et J.-L. Villette, 2000, 283); « During this period [i.e. les époques archaïque et classique], the most powerful expression of Bacchic ecstasy was maenadism. Maenadic festivals (...) were usually described by the word *orgia*, 'rites,' » (Y. Ustinova, 2017, 123; voir encore E. Moutsopoulos, 1992; C. Bérard, 1992b).

<sup>307</sup> *Hymne homérique à Déméter*, 2.273-274, 476; Euripide, *Héraclès*, 610-613; Aristophane, *Grenouilles*, 384; *Thesmophories*, 952, 1151-1152.

<sup>308</sup> On y évoque « les *orgia* de la Grande Mère Kybelê » (τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας : Euripide, *Bacchantes*, 72-79).

l'emploi en rapport avec ces deux divinités avant le IV<sup>e</sup> siècle. Il est tout à fait possible que des prédécesseurs ou contemporains d'Euripide aient également évoqué des *orgia* dionysiaques et/ou métrœques, mais l'absence de quelque trace que ce soit de telles mentions oblige, jusqu'à preuve du contraire, à considérer les *Bacchantes* comme le témoignage le plus ancien. Qui plus est, les *orgia* que l'on croise sous la plume d'Euripide semblent faire référence aux pratiques rituelles de façon générale<sup>309</sup> plutôt que de se faire le signe de leur caractère frénétique.

S'il est un trait distinctif communément partagé par les différents *orgia* évoqués dans les *Bacchantes*, c'est leur provenance « étrangère », Dionysos se présentant là comme un *xenos* venu implanter son culte en Grèce<sup>310</sup>. Mais la provenance étrangère des *orgia* de Dionysos dans les *Bacchantes* est en réalité illusoire, puisque le dieu, dont la grécité ne fait aucun doute<sup>311</sup>, dit avoir lui-même instauré ses propres *teletai* (ἐμάς τελετάς) en Asie, « afin de manifester sa nature divine aux mortels » (ἵν' εἴην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς : v. 21-22). Dans cette perspective, les danses et les chants qu'accomplissent ses suivantes lydiennes s'avèrent proprement grecs. Aussi est-ce là l'erreur que commet Penthée, que de ne pas reconnaître la divinité et les origines grecques de ce personnage – qui est nul autre que son oncle – qu'il persiste dans son aveuglement à appeler *xenos*<sup>312</sup>. Aborder la terminologie « orgiastique » selon la

---

<sup>309</sup> C'est ce que laisse entendre Dionysos lorsqu'il affirme avoir « contraint [les Thébaines] à revêtir le vêtement de ses *orgia* » (σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν : v. 32-34; voir aussi v. 80-81).

<sup>310</sup> Le dieu se dit lui-même *xenos* (Euripide, *Bacchantes*, 1034). Dans *L'Éthique à Eudème* (7.9.25-26), Aristote intègre les orgéons – nom dérivé d'*orgia* – à la catégorie des κοινωνίαι (« associations »). Voir à ce sujet l'étude de W.S. Ferguson et A.D. Nock, 1944.

<sup>311</sup> Dans les tout premiers vers de la pièce (v. 1-3), Dionysos se présente comme le fils de Zeus et de Sémélé la Cadméeenne. « Pentheus thinks he knows, but the audience really knows (...) while the public knew the god's true nature, Pentheus did not. » (H. Versnel, 1990, 178-179).

<sup>312</sup> Aux vers 233, 247, 353, 441, 453, 642, 1059, 1077. « Though the audience knows to identify the Stranger with the god himself, none of the characters do, and this disguise creates a dramatic irony that emphasizes



perspective de l'altérité, c'est donc omettre de considérer la grécité des *orgia* de Dionysos. C'est aussi oublier que Déméter, déesse ancestrale d'Athènes dont le culte s'impose partout en Grèce, est la première à avoir enseigné, à des Grecs, ses propres *orgia*. À cela s'ajoutent les *orgia* civiques et donc proprement locaux que reçoivent les *daimones* protecteurs de la cité dans les *Sept contre Thèbes*<sup>313</sup>. Les *orgia* sont en définitive réglementés par les *poleis*, et font donc partie de la religion civique.

Ce qui ressort de notre examen – et qui aurait dû faire l'objet d'un constat de la part des historiens – c'est l'absence, dans les textes archaïques et classiques, d'un lien probant rattachant les *orgia* à la frénésie rituelle et à sa musique. En fait, il faut attendre le livre 8 de la *Politique* pour observer pleinement un tel rapport, livre dont nous avons soulevé les problèmes de datation et d'interprétation. Le sens jusqu'alors inédit dont y sont investis les termes « orgiastiques », tel que l'expose le passage qui suit, s'avère par conséquent difficilement datable :

ἔτι δ' οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.

l'aulos n'est pas éthique mais plutôt « orgiastique », de sorte qu'on doit en faire usage dans les cas où ce à quoi on assiste produit la catharsis plutôt que l'apprentissage.

(Aristote, *Politique*, 8.1341a21-24)

Ne comportant aucune allusion au culte ou au rituel, le qualificatif *orgiastikon* renvoie ici au tempérament de l'aulos, par lequel on peut espérer atteindre une forme de

---

the tension between Dionysus' human and divine qualities, as well as his well-attested ability to take on different shapes and characters. » (J. Billings, 2020, 378).

<sup>313</sup> Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 180-181. Ces *orgia* comportent des sacrifices. Dans les *Trachiniennes* de Sophocle (v. 765-766), on appelle *orgia* les parts sacrificielles brûlant sur l'autel. Abonde en ce sens l'autre occurrence d'*orgia* répertoriée dans l'œuvre sophocléenne, dans *Antigone* (v. 1012-1013), alors qu'on évoque des victimes sacrificielles dont l'auscultation à des fins oraculaires s'avère totalement infructueuse.

purgation<sup>314</sup>. À l'instar de l'aulos, des mélodies sacrées (ιερά) exercent sur l'âme un tel effet « orgiastique » et cathartique :

φανερὸν ὅτι χρηστὸν μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστὸν, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς – ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον — οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός, καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους ὅταν χρῆσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως·

Il est clair qu'il faut employer toutes les harmonies, mais qu'il ne faut pas les employer toutes de la même façon. Il faut utiliser les plus « éthiques » pour l'éducation, mais les « pratiques » et « enthousiastiques » pour l'écoute, alors que d'autres les exécutent. Car l'émotion qui se fait fortement sentir dans certaines âmes, telle la pitié et la peur, ou encore l'enthousiasme, existe dans toutes les âmes, bien qu'à des degrés plus ou moins intense, certains se montrant plus enclins à succomber à cet emportement. Et ainsi nous les voyons, lorsque, utilisant des mélodies sacrées qui excitent l'âme, ils atteignent un certain état, comme s'ils recevaient un traitement médical et une purgation.

(Aristote, *Politique*, 8.1342a1-11)

Le propos est d'un très grand intérêt puisqu'il dessine une nette corrélation entre un caractère « orgiastique », certaines musiques rituelles – dont on ne mentionne cependant pas les cultes afférents – et l'*enthousiasmos* purgatif. Puis, l'auteur précise quel type d'harmonie possède ce caractère « orgiastique » :

ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἤνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ. δηλοῖ δ' ἡ ποίησις· πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ

---

<sup>314</sup> Le propos élaboré dans ce livre considère les vertus enthousiasmantes et, par conséquent, cathartiques de certaines musiques (voir A. Provenza, 2020, 353).

τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον,

Celle que l'on appelle phrygienne se distingue des autres harmonies par le même pouvoir par lequel l'aulos se distingue des autres instruments; les deux sont en effet « orgiastiques » et excitateurs d'émotions. La poésie le montre. Car toute poésie bachique et tout mouvement de ce genre trouvent leur accompagnement dans l'aulos plus que dans tout autre instrument, et dans les mélodies phrygiennes plus que dans toute autre harmonie.

(Aristote, *Politique*, 8.1342b1-5)

En combinant ces trois passages du livre 8 de la *Politique*, on obtient le topos selon lequel l'aulos et le mode phrygien, par leur tempérament « orgiastique », déclenchent certaines émotions ou certains états – notamment l'*enthousiasmos* –, dont l'expérience, différente d'un individu à l'autre, aboutit à une catharsis régulatrice des instabilités internes. Des balbutiements de ce schéma paraissent, il est vrai, dans les écrits du V<sup>e</sup> siècle, dans les réflexions philosophiques touchant la notion d'éthos, laquelle enseigne que la musique influe sur les dispositions psychologiques et comportementales des individus<sup>315</sup>. Or, ces traces ne sauraient toutefois légitimer l'application, dans maints ouvrages scientifiques, de la terminologie « orgiastique » à des pratiques rituelles frénétiques du V<sup>e</sup> siècle. Non seulement cette terminologie regorge de connotations anachroniques qui à elles seules réduisent la valeur objective et scientifique de son emploi, mais le livre 8 de la *Politique*, possiblement pseudépigraphique et donc peu fiable dans l'étude de faits remontant au V<sup>e</sup> siècle, demeure le seul ouvrage qui la mette clairement en relation avec l'expérience

---

<sup>315</sup> Platon, *République*, 3.399a-e, 4.424a-e. Le caractère excitant et les vertus thérapeutiques de l'aulos et du mode phrygien paraissent en filigrane dans des œuvres classiques, et deviennent de plus en plus évidents au fil du temps (*infra*, p. 201-203, *passim*). Si l'on en croit Jamblique par exemple, Pythagore aurait demandé à un aulète qui jouait sur le mode phrygien de cesser, parce que sa musique excitait davantage un jeune homme ivre (*Vie de Pythagore*, 112). L'histoire est ailleurs associée à Damon (voir R.W. Wallace, 2015, 153).

rituelle frénétique et curative que permettent l'aulos et le mode phrygien. Parce que ce lien n'est pas perceptible dans les sources antérieures, nous éviterons d'employer la terminologie « orgiastique » pour parler des rituels frénétiques concernés par notre étude, et opterons pour une nomenclature davantage cohérente avec nos sources.

Il est plusieurs façons dans les textes classiques de faire référence à des états altérés de conscience et/ou frénétiques. Délaissions donc pour un moment la musique et les ambiances sonores, afin d'examiner ces termes et cerner celui qui convient le mieux à notre étude. D'abord, on trouve le qualificatif ἔνθεος, qui évoque l'intrusion de la divinité dans l'être et la perte de contrôle conséquente de celui-ci sur lui-même<sup>316</sup>. On peut dans ce cas parler de possession divine. On rencontre en parallèle le verbe ἐνθουσιάζω, d'où l'« enthousiasme », qui est aussi construit avec le préfixe ἐν-, mais dont les états référés ne sont pas nécessairement générés par le divin<sup>317</sup>. Indépendamment de leur cause, ces états sont néanmoins toujours décrits – et reconnaissables – par une contenance, des actes et/ou direx inhabituels. Profondément affligée, Phèdre est soupçonnée d'être sous l'emprise (ἐνθεος) d'une divinité :

ἦ γὰρ ἐνθεος, ᾧ κούρα,  
εἴτ' ἐκ Πανός εἴθ' Ἑκάτας  
ἦ σεμνῶν Κορυβάντων  
φοιτᾶς ἠ̣ ματρὸς ὀρείας;

Serais-tu, jeune fille, sous l'emprise  
de Pan, d'Hécate,  
des divins Corybantes,

---

<sup>316</sup> « An ancient name and interpretation for an abnormal psychic state is *entheos*: 'within is a god' » (W. Burkert, 1985, 109).

<sup>317</sup> Platon, *Théétète*, 180c3 : τύχη ἕκαστος αὐτῶν ἐνθουσιάζας; « chacun d'eux tirant son inspiration de la providence »; *Philèbe*, 15e : ὑφ' ἡδονῆς ἐνθουσιᾶ; « rendu enthousiaste par sa joie »; aussi *Phèdre*, 249e, 263d.

ou encore de la Mère de la montagne ?

(Euripide, *Hippolyte*, 141-144)

Lorsqu'elle s'immisce dans le corps, la divinité non seulement contrôle son hôte, mais peut aussi lui transmettre des pouvoirs surnaturels :

μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον  
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·  
ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,  
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.

Le *daimôn* est aussi un devin; car le bachisme

et la *mania* recèlent un grand pouvoir mantique.

Lorsque le dieu s'insinue fortement dans le corps,

il fait dire à ceux qui sont sous son emprise ce qui est à venir.

(Euripide, *Bacchantes*, 298-301)

Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il relativise la division platonicienne des quatre *maniai* divines, qui attribue la mantique à Apollon (*Phèdre*, 265). Ensuite, le composé verbal constitué de la préposition παρα (« à côté de ») et du verbe φρονέω (« penser », « être dans son bon sens »)<sup>318</sup> trahit également un égarement de la raison :

ἀλλ' ἢ παραφρονεῖς ἐτεὸν ἢ κορυβαντιᾶς;

Mais es-tu hors de tes sens ou sous l'emprise des Corybantes ?

(Aristophane, *Guêpes*, 8)

---

<sup>318</sup> Sophocle, *Philoctète*, 815; *Œdipe roi*, 690-692; Aristophane, *Assemblée des femmes*, 250, 1000; *Nuées*, 844; *Grenouilles*, 1499; *Pluton*, 2; Platon, *Lois*, 649d7, 899c1; Xénophon, *Mémoires*, 4.7.6.5; Aristote, *Éthique à Eudème*, 1214b31; *Métaphysique*, 4.1009b31; Démosthène, *Contre Olympiodore*, 52.5, 55.7, 56.4, etc. Les *phrenes* régissent l'espace de la réflexion (M. Vegetti, 1992, 202; C. Darbo-Peschanski, 2008, 252).

À la différence du fait d'être *entheos*, qui relève de la divinité seule, l'égarement évoqué par ce composé peut aussi être dû à quelque trouble maladif. Ce sont d'ailleurs précisément là les deux grandes causes que reconnaît Platon à la *mania* :

Μανίας δέ γε εἶδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην.

Il y a deux types de *maniai*, l'une causée par des maladies humaines, et une autre par l'altération divine des dispositions ordinaires.

(Platon, *Phèdre*, 265a)

Le mal qui a fait perdre la raison à Philocléon dans les *Guêpes* consiste en une étrange maladie (νόσος), qui est celle d'aimer les tribunaux comme aucun autre homme<sup>319</sup>. En somme, le qualificatif *entheos* et le verbe *paraphroneô* se font l'expression d'un unique phénomène, qu'ils abordent toutefois sous un angle différent : alors que le premier qualificatif insiste sur la source du dérangement, qui est la divinité, le second focalise sur l'état altéré de conscience, indépendamment de sa cause. Cela n'empêche pas que le divin soit la plupart du temps le moteur des comportements frénétiques. Aussi Platon dit-il que

ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάρκλαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ....

De la même façon que ceux qui « corybantisent » ne dansent pas lorsqu'ils sont dans leur bon sens, les poètes ne composent pas de ces jolies mélodies lorsqu'ils sont dans leur bon sens, mais lorsqu'ils abordent l'harmonie et le rythme, ils sont comme des bacchants et des

---

<sup>319</sup> Aristophane, *Guêpes*, 71 : νόσον γὰρ ὁ πατὴρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ; « car son père souffre d'une étrange maladie... » (voir tout le passage, v. 71-135).

possédés, de la même façon que les bacchantes, lorsqu'elles puisent du miel et du lait dans les rivières, sont possédées, hors de leur bon sens...

(Platon, *Ion*, 533e-534a)

L'égarément de l'esprit (οὐκ ἔμφρονες ὄντες) comme corollaire d'un assujettissement au pouvoir corybantique ou bachique est explicite dans ce passage. L'expression ἔμφρονες ὄντες qu'emploie Platon pour évoquer un état de pleine conscience se traduit littéralement par « être dans son *phren* / ses *phrenes* ». La faculté pensante de cet organe – qui est parfois singulier, parfois pluriel –, qui s'affirme en effet comme le siège de la raison, est confirmée par les verbes *phroneô*, « être dans son bon sens », et *paraphroneô*, « être à côté de son bon sens ». Logiquement, et comme l'entérine la langue grecque elle-même, c'est le fait de sortir de son *phren* ou de ses *phrenes* qui induit et traduit un état altéré de conscience. Par conséquent, le verbe ἐξίστημι (« déplacer, faire sortir de »)<sup>320</sup>, lorsqu'il est associé aux facultés ou organes pensants, suggère une perte de contrôle et de conscience. Souhaitant se venger de Penthée, les ménades euripidiennes demandent à leur dieu de le rendre fou :

πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, ἐνεὶς ἐλαφρὰν λύσσαν·

D'abord, met-le hors de ses *phrenes*, et insinue en lui la fureur;

(Euripide, *Bacchantes*, 850-851)

Sophocle fait usage d'une expression semblable, associant le verbe au νοῦς, lequel, à l'instar des *phrenes*, concerne la faculté de raisonner :

{ΚΡ.} Τὸ παῖδε φημὶ τῷδε τὴν μὲν ἀρτίως  
ἄνουν πεφάνθαι, τὴν δ' ἀφ' οὔ τὰ πρῶτ' ἔφυ.  
{ΙΣ.} Οὐ γὰρ ποτ', ὤναξ, οὐδ' ὃς ἂν βλάστη μένει

---

<sup>320</sup> Bailly, s.v. ἐξίστημι; *LSJ*, s.v. ἐξίστημι : « displace, change, alter utterly ».

νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται

Créon : Je dis que l'une de ces enfants est récemment  
devenue folle, l'autre l'est depuis la naissance.

Ismène : En effet, Seigneur, même innée, la raison ne se maintient pas  
dans l'expérience des malheurs, mais s'égaré.

(Sophocle, *Antigone*, 561-564)

C'est donc dans le verbe ἐξίστημι, qui a par ailleurs donné lieu au mot « extase »<sup>321</sup>, que l'on trouve une terminologie applicable aux états et rituels frénétiques dans l'Athènes classique. Cependant, l'« extase » (ἔκστασις) est un phénomène connoté surtout dans le cadre de la chrétienté, et bien qu'il se définisse comme un état altéré de conscience<sup>322</sup>, les lourdes connotations religieuses qu'il recèle rendent son emploi ici inadéquat. C'est pourquoi nous parlerons – comme le font plusieurs scientifiques d'ailleurs – d'« extatisme » pour faire référence aux comportements frénétiques ritualisés, et de musiques « extatiques » pour évoquer les musiques induisant ces types de comportement<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> « (...) a state of ecstasy, which is, literally, a state of 'standing (*stasy*) outside (*ec*) of oneself'. » (J.D. Mikalson, 2005, 92). « But stepping out, *ekstasis*, is spoken of just as much, not in the sense that the soul leaves the body, but that the person has abandoned his normal ways and his good sense; and yet one can also say that his understanding (*nous*) is no longer with him. » (W. Burkert, 1985, 110; voir aussi Y. Ustinova, 2017, les chapitres 2 et 3).

<sup>322</sup> Philon d'Alexandrie (*Legum allegoriarum*, 2.28.2) affirme ceci : ἡ γὰρ ἔκστασις καὶ τροπή τοῦ νοῦ ὕπνος ἐστὶν αὐτοῦ· ἐξίσταται δέ, ὅταν μὴ πραγματεύηται τὰ ἐπιβάλλοντα αὐτῷ νοητά; « car l'extase et le changement de l'esprit est le sommeil de celui-ci; il [i.e. l'esprit] s'égaré lorsqu'il ne s'engage plus avec les états de pensée qui relèvent de sa nature. »

<sup>323</sup> Notons en parallèle le vocable ἔκφρων, lui aussi aux antipodes de ἔμφρων mais dont l'utilisation serait moins judicieuse dans la mesure où ce terme n'a pas d'équivalent français (voir dans Platon, *Ion*, 534b; *Lois*, 7.790e2, 9.929d4; *République*, 3.402e; Xénophon, *Cyropédie*, 7.1.27.4; *Cynégétique*, 5.16.1; Démosthène, *De falsa legatione*, 267.6).



Pour terminer, exposons brièvement les raisons pour lesquelles nous préférons ne pas parler de « transe » pour évoquer les états et comportements extatiques dépeints dans les sources grecques. D'abord, le mot « transe » est souvent employé sans justification, et est appliqué à des pratiques de toute sorte, notamment de type chamanique, ce qui, selon nous, en fait un terme peu propice à rendre compte de l'expérience religieuse des Grecs de l'Antiquité. Dans les études portant sur le chamanisme, ce mot peut d'ailleurs faire référence à une large palette d'expériences, allant du voyage spirituel à la possession, ce qui en fait un objet de controverse de surcroît<sup>324</sup>. À cela s'ajoute l'incompatibilité entre la « transe » chamanique et l'extatisme rituel des Grecs, lequel est considéré comme le résultat de l'emprise de la divinité ou du moins, d'une perte de contrôle, alors que le chamane, en tant que médiateur et communicateur avec les esprits, ne subit jamais l'action de ces esprits de façon tout à fait passive<sup>325</sup>. Au contraire, il sollicite et gère lui-même sa « transe », à l'encontre des possédés, qui eux, subissent l'emprise, certes à différents degrés, d'une puissance extérieure<sup>326</sup>. Pour ces raisons, le terme « transe » ne nous semble pas convenir à notre sujet.

---

<sup>324</sup> G. Lapassade (1976, 15-19) distingue par exemple le voyage chamanique, la transe communiale, hystérique, de possession, cathartique et despotique. Sur l'imprécision des expressions « transe », « extase », « possession » et « conscience modifiée », voir B. Hell, 1999, 38-40. E. Bourguignon a amplement traité des différences entre la possession et le *magic flight* (1965; 1973; 1976; 1989).

<sup>325</sup> Voir G. Rouget, 1980, 7-52; B. Hell, 1999, 34-37.

<sup>326</sup> G. Rouget (1980, *passim*) établit une distinction entre un être « musiquant » (i.e. celui qui joue de la musique lors d'un rituel de possession) et un être « musiqué » (i.e. le possédé). Or, cette opposition ne saurait concerner les Grecs de l'Antiquité, comme en témoignent les ménades par exemple, qui manipulent *tympana*, crotales et *auloi* dans leurs égarements.

## **Chapitre 2 : La Mère des dieux**

La construction sur l'Agora d'Athènes d'un nouveau Bouleutêrion vers la fin du V<sup>e</sup> siècle génère une nouvelle fonctionnalité de l'ancien bâtiment ainsi désigné. Dorénavant connu sous le nom de Mêtôn, l'ancien siège du Conseil des Cinq Cents se voit désormais dédié à la « Mère des dieux » (Μήτηρ τῶν Θεῶν)<sup>1</sup> et sert à entreposer des documents officiels d'ordre public, notamment des textes législatifs<sup>2</sup>, que l'on dépose ainsi expressément sous l'œil bienveillant de la divinité. En témoigne notamment une inscription de 375-374 concernant les comptes des Trésoriers des autres dieux, qui fait état du dépôt dans le Mêtôn d'un trésor sacré<sup>3</sup>. Il en va de même d'un décret daté de 353-352 concernant l'offrande de premiers fruits à Éleusis, qui précise réviser une loi qu'avait proposée un certain Chairêmonide – probablement en 403-402 – et dont la stèle est conservée dans le Mêtôn<sup>4</sup>. En plus de ces témoignages épigraphiques, des orateurs

---

<sup>1</sup> M. Xagorari-Gleissner (2011, 171) situe l'inauguration du Mêtôn en 429, mais remonter plus haut que 407 demeure hautement hypothétique (voir T. Leslie Shear, 1995, 172; *infra*, p. 160 n. 5; aussi P. Borgeaud, 1996, 33). S.G. Miller (1995) ne croit cependant pas qu'il y ait eu conversion d'un ancien Bouleutêrion en Mêtôn, mais propose que le bâtiment ait été conçu à l'époque classique en tant que Mêtôn, à une époque où les membres de la Boulê tenaient conseil en plein air, sur les rangées de pierres situées au pied du Kolonos Agoraios, dans une sorte d'« open-air Bouleuterion » (p. 145-147). T. Leslie Shear (1995) s'oppose catégoriquement à cette hypothèse, mais lui accorde tout de même le mérite de remettre en question l'utilité du petit bâtiment qui se tenait à côté de l'ancien Bouleutêrion et que, suite aux reconstructions proposées par H.A. Thompson, l'on considérait d'emblée comme un Mêtôn archaïque. J. Travlos propose des esquisses de la topographie de l'Agora au II<sup>e</sup> siècle av. n. è. et au V<sup>e</sup> siècle de notre ère (1988, fig. 36 et 45).

<sup>2</sup> M. Faraguna relativise cette utilité, en soulevant « the lack of a centralised repository of documents which is a recurring feature in the way polis administration was organized. » (2013, 164). Selon lui, seules les plaintes qui se plaçaient sous la juridiction de la Boulê et de l'Assemblée devaient être entreposées dans le Mêtôn (p. 168).

<sup>3</sup> IG II<sup>2</sup> 1445.24 : ἐκ τῶ μητρῶιο παρακαταθήκη; voir T. Leslie Shear, 1995, 172.

<sup>4</sup> IG II<sup>2</sup> 140.31-35; M.J. Vermaseren 1982, no. 4; sur cette inscription, voir aussi J.P. Sickinger, 1999, 151. M.J. Vermaseren (1982) recense l'ensemble des données archéologiques attiques, jusque-là connues,

confirment l'usage du temple en tant que dépôt public. Eschine, par exemple, rapporte que l'on admirait en ce lieu les récompenses qui avaient été offertes aux gens de Phylé pour s'être soulevés contre l'oligarchie des Trente<sup>5</sup>. Ainsi, alors que l'appellation plutôt générique « Mère des dieux » ne nous instruit pas vraiment sur la personnalité ou les prérogatives, autres que maternelles, de cette déesse<sup>6</sup>, l'emplacement de son temple et l'usage qu'on en faisait pointent des fonctions législatives et politiques. C'est en effet en tant que « gardienne pour la cité de la justice écrite »<sup>7</sup> que la Mère trône dans cet espace fortement politisé, où elle se montre garante du droit légiféré, de la justice et du bon fonctionnement politique d'Athènes. Le fait que l'unique fête athénienne que l'on sait lui être dédiée, les *Galaxia*, soit célébrée par les prytanes et par les membres de la Boulê, concourt à confirmer son rôle civique et politique au sein de la *polis*<sup>8</sup>. Ainsi imbriqué, au moins à partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle, aux institutions politiques et démocratiques qui sont au fondement même de la société athénienne, le culte civique de la Mère des dieux semble incompatible avec le portrait exotique que brossent de la déesse les sources

---

concernant la Mère; les documents 1 à 179 ont été découverts sur l'Agora. Pour les sources concernant plus précisément le Mêtrôn de l'Agora et leur examen, voir T. Leslie Shear, 1995; S.G. Miller, 1995; P. Borgeaud, 1996, 31-35; R. Parker, 1996, 188-198.

<sup>5</sup> Eschine, *Contre Ctesiphon*, 187; Démosthène, *De falsa legatione*, 129; *Contre Aristogiton*, 1.99; à ce sujet, voir P. Foucart, 1922. Citant Chaméléon d'Héraclée, Athénée (9.407b-c) raconte qu'Alcibiade avait effacé du registre conservé dans le Mêtrôn une poursuite intentée contre Hégémon. À supposer que cette anecdote ait une valeur historique, l'inauguration du culte civique de la déesse et l'utilisation de son temple comme dépôt public remonteraient au plus tard à l'an 406, avant le départ définitif d'Alcibiade d'Athènes (voir T. Leslie Shear, 1995, 172).

<sup>6</sup> « L'énoncé 'Mère des dieux' ne suffit pas, à lui seul, à désigner une entité divine personnalisée, distincte, différenciée et définissable dans le cadre d'un panthéon. (...) 'Mère des dieux' est un terme générique qui peut convenir à plusieurs divinités. » (P. Borgeaud, 1996, 27).

<sup>7</sup> P. Borgeaud (1996, 31) cite ainsi Dinarque (*Contre Démosthène*, 86).

<sup>8</sup> Selon le portrait brossé par Théophraste, le Vaniteux s'arrange toujours pour avoir le privilège d'être celui qui annoncera devant le peuple l'accomplissement par les prytanes des sacrifices requis dans le cadre des *Galaxia* (*Caractères*, 21.11.4). Les témoignages sur cette fête sont peu nombreux, ce passage de Théophraste étant, à notre connaissance, le plus ancien.

littéraires, lesquelles lui attribuent des origines phrygiennes. À cette difficulté s'ajoutent les nombreuses incertitudes qui pèsent sur la question de l'introduction de cette divinité sur l'Agora, à savoir par exemple si elle y occupait quelque place avant la transformation de l'ancien Bouleutêrion en Mêtêrôn<sup>9</sup>. Peut-être était-elle vénérée dans le petit temple qui jouxtait l'ancien Bouleutêrion vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle, détruit par les Perses en 480<sup>10</sup>. Or, faute de témoignage pouvant corroborer cette hypothèse, il faut considérer la possibilité que l'introduction de son culte sur l'Agora ait été concomitante de la création du Mêtêrôn<sup>11</sup>. Ce dernier cas de figure impliquerait un changement majeur dans la vie religieuse et législative de l'Athènes de la fin du V<sup>e</sup> siècle, ce qui paraît d'autant plus probable que cette période fut profondément marquée par les vicissitudes de la guerre, par d'importants conflits politiques et par des controverses religieuses<sup>12</sup>. D'un autre côté, des statuettes figurant la déesse assise, trouvées sur l'Acropole et datées de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle (figure 15)<sup>13</sup>, confirment la présence de la Mère dans la cité bien avant l'inauguration de son Mêtêrôn sur l'Agora.



**Figure 15**

<sup>9</sup> P. Borgeaud, 1996, 33. Dans le catalogue établi par M.J. Vermaseren (1982), aucun document trouvé sur l'Agora ne remonte avant le IV<sup>e</sup> siècle (no. 1 à 179; voir aussi T. Leslie Shear, 1995).

<sup>10</sup> Sur ce petit bâtiment et son identification en tant que temple de la Mère, voir H.A. Thompson, 1937, 135-140; T. Leslie Shear, 1995, 171.

<sup>11</sup> P. Borgeaud, 1996, 33; R. Parker, 1996, 190-191 *contra* M.J. Vermaseren, 1982, 3; F. Naumann, 1983, 161; L.E. Roller, 1996, 306-307. Pour la chronologie des bâtiments de l'Agora, voir M.J. Vermaseren, 1982, 3-9; F. Naumann, 1983, 159-161; J. Travlos, 1988, 24-26; S.G. Miller, 1995, 135 n. 6; P. Borgeaud, 1996, 32-35; R. Parker, 1996, 190 n. 139.

<sup>12</sup> La Guerre du Péloponnèse, qui sévit entre 431 et 404, génère l'effondrement de la démocratie athénienne, à laquelle se substitue le régime des Trente. À cela s'ajoutent, dans les dernières années de ce siècle, des scandales d'ordre religieux, notamment ceux des Hermocopides (Thucydide, 6.27) et de la parodie des Mystères par Alcibiade (Thucydide, 6.28; voir R. Gagné, 2009).

<sup>13</sup> Athènes, Musée de l'Acropole Inv. 655; F. Naumann, 1983 no. 111, pl. 19.3; L.E. Roller, 1996, 306-307.

Des figurines votives, trouvées dans les ruines d'une résidence sous l'actuelle station de bus interurbain de Kifissos, et dont les datations s'étendent sur tout le V<sup>e</sup> siècle, attestent l'existence d'un culte privé en son honneur<sup>14</sup>. Or, la place qu'occupait un tel culte dans la cité est impossible à déterminer, de la même façon qu'il est difficile de savoir si la déesse recevait, en parallèle, des honneurs civiques<sup>15</sup>. L'on notera néanmoins la probabilité, dès les premières décennies du V<sup>e</sup> siècle, d'un culte civique à Agrai, où était édifié un Mêtrôn<sup>16</sup>.

### Une déesse étrangère

Les incertitudes quant à la présence de la Mère des dieux sur l'Agora avant la fin du V<sup>e</sup> siècle nourrissent inévitablement celles qui concernent son arrivée à Athènes<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Voir M. Xagorari-Gleissner, 2011, 173. Les qualificatifs « public », « privé », « civique », « local », « régional » posent de nombreuses difficultés en matière de religion grecque ancienne. Nous nous permettrons néanmoins de parler d'un culte civique (et donc public) pour désigner un culte dont la tenue est assurée par la cité, même s'il est le fait des *genê*, comme à Éleusis, ou du *dème*, et d'un culte privé lorsque celui-ci est tenu par une association privée. Sur ces questions épineuses, voir entre autres R. Parker, 1996, 152-198; 2005; 2011, 246-250; A.-F. Jaccottet, 2003; S.C. Humphreys, 2004, 130-131; C. Constantakopoulou, 2015; K. Vlassopoulos, 2015; D. Ackermann, 2016.

<sup>15</sup> Il faut faire la distinction entre la présence du culte sur le sol athénien, et la reconnaissance et prise en charge de celui-ci par la cité (voir notamment M. Munn, 2006, 58).

<sup>16</sup> *IG I<sup>2</sup> 840.5* : Μετρή ἐ[ν Ἀγραί; cette inscription est datée entre 480 et 460. Deux autres inscriptions, trouvées sur l'Acropole, témoignent de l'existence d'un Mêtrôn dans le *dème* d'Agrai : *IG I<sup>2</sup> 324.96*, datée entre 426 et 422, et *IG I<sup>2</sup> 310.132*. Pour ces trois inscriptions, voir M.J. Vermaseren, 1982, 114 no. 383-385; voir aussi *Cli(to)demos FGrH 323 F 9*. Sur ce bâtiment et son emplacement probable, voir M.J. Vermaseren, 1982, 113; pour des références et hypothèses sur ce sanctuaire et sa relation aux Petits Mystères, voir R. Parker, 2005, 344-345. M. Xagorari-Gleissner associe cependant ce Mêtrôn à Rhéa (2011, 171-173). T. Leslie Shear (1995, 172) croit aussi que la déesse qu'abritait ce Mêtrôn était une entité distincte de celle qui régnait sur l'Agora.

<sup>17</sup> Ce dossier est complexe, et il nous suffira de nous en tenir à quelques remarques. Les questions relatives aux origines de la déesse, à la diffusion de son culte en Grèce, puis à son introduction dans la cité d'Athènes font en effet l'objet d'une vaste littérature (voir H.S. Versnel, 1990, 106-107; T. Leslie Shear, 1995, 171-178;

L'abondante statuaire dont elle fait l'objet, d'une monotonie exceptionnelle, conforte l'idée de sa provenance étrangère, la pourvoyant d'attributs exotiques, caractéristiques de Kybelê, la Mère de la montagne phrygienne. Assise sur un trône, un lion docilement étendu sur ses genoux, la Mère des dieux est souvent figurée à l'intérieur d'un *naiskos*. Elle tient dans sa main droite une phiale, dans la gauche un grand tympanon, son instrument de prédilection. De nombreux reliefs de ce genre ont été découverts à Athènes et dans les environs, notamment au Pirée, où s'élevait un autre Mêtrôn. C'est de ce Mêtrôn piréen que provient, entre autres, un relief daté de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle, dont la bonne conservation permet d'admirer la composition sculpturale que nous venons de décrire et que l'on associe instantanément à la déesse (figure 16)<sup>18</sup>. Si l'on en croit Arrien, l'effigie de culte qui trônait dans le temple sur l'Agora affichait précisément ces traits caractéristiques :

εισβαλλόντων δὲ εἰς τὸν Φᾶσιν ἐν ἀριστερᾷ ἴδρυται ἡ Φασιανὴ θεός. εἴη δ' ἂν ἀπό γε τοῦ σχήματος τεκμαιρομένη ἡ Ῥέα· καὶ γὰρ κύμβαλον μετὰ χειρας ἔχει καὶ λέοντα ὑπὸ τῷ θρόνῳ, καὶ κάθηται ὡσπερ ἐν τῷ Μητρῶν Ἀθήνησιν ἢ τοῦ Φειδίου.

---

P. Borgeaud, 1996, 9-30; R. Parker, 1996, 188-193; L.E. Roller, 1999; W. Allan, 2004, 140; M.H. Munn, 2006; G. Casadio et P.A. Johnston, 2009, 8; H. Bowden, 2010, 88; M. Xagorari-Gleissner, 2011; F.R. Walton et J. Scheld, 2012, 401). Pour appuyer la thèse de la présence du culte phrygien de Kybelê en Grande Grèce dès l'époque archaïque, F. Graf (2010a, 170) prend à témoin deux graffiti de Locres Épizéphyrienne datés du début du VI<sup>e</sup> siècle mentionnant Kybele/Kybaba (voir aussi M.J. Rein, 1996, 228).

<sup>18</sup> Citons deux autres reliefs de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle, trouvés dans les environs d'Athènes (Paris, Louvre MA 2600 = MNC 1311 et MA 2603 = MNC 1371; M.J. Vermaseren, 1982, no. 319 et 884 dans le tome I-*Asia Minor*), et deux statuettes votives du Pirée, datées du III<sup>e</sup> siècle (Paris, Louvre MA 2444 et MA 2604 = MNC 1396; M.J. Vermaseren, 1982, respectivement les numéros 317 et 318). Le corpus iconographique reste très peu instructif en ce qui concerne la Mère; il n'est qu'une seule image qui puisse peut-être contenir une illustration de la déesse, sur le vase de Ferrara (figure 14d), que nous analyserons plus loin. La figure féminine qui y est représentée est assise sur un trône, aux côtés d'un homologue masculin. Elle porte dans une main une phiale et est accompagnée d'un petit lion.

En pénétrant dans le Phase, du côté gauche, se trouve la déesse phasienne. Elle serait, à en juger par sa pose, Rhéa. En effet, une cymbale en main, des lions sous son trône, elle est assise comme l'est la déesse, façonnée par Phidias, dans le Mètrôon d'Athènes.<sup>19</sup>  
(Arrien, *Périple du Pont-Euxin*, 9.1.3)



Figure 16

Hormis le *kymbalon*, qui laissait sans doute place à un tympanon dans la main de la grande statue athénienne<sup>20</sup>, cette description, si laconique soit-elle, fait grandement écho aux nombreux *naiskoi* découverts sur le sol d'Athènes et des environs.

Déjà au VI<sup>e</sup> siècle, s'élevaient en Phrygie des *naiskoi* semblables, abritant une figure féminine flanquée de lions. L'étude de ces monuments et de leurs inscriptions révèle une ascendance directe de la déesse qu'ils honorent sur la Mère des dieux

---

<sup>19</sup> Arrien, ainsi que Pausanias (9, 1.3.5), attribuent l'œuvre à Phidias, alors que Pline (*Histoire naturelle*, 36.17-18) l'assigne à son disciple Agoracritos. Encore actif à l'époque où s'érige le nouveau Bouleutêrion, Agoracritos est davantage susceptible d'avoir créé la statue, la production de son maître ayant pris fin vers 432 (voir F. Graf, 1985, 109 n. 17; P. Borgeaud, 1996, 33-34; R. Parker, 1996, 188).

<sup>20</sup> L'omniprésence du tympanon dans les représentations iconographiques, sculpturales et textuelles de la Mère des dieux rend tout à fait légitime de supposer que la statue dans le Mètrôon portait, non pas une cymbale, mais un grand tambourin (F. Naumann, 1983, 159; N. Robertson, 1996b, 243). D'ailleurs, le fait d'avoir en main une unique cymbale est assez inhabituel puisque ces percussions sont utilisées par paires. Il semble envisageable que les ressemblances à la fois physiques – un tympanon et un *kymbalon* affichent une forme circulaire – et fonctionnelles – ce sont des percussions – des deux instruments aient généré un glissement sémantique du terme au singulier *kymbalon*, qui aurait alors pu renvoyer au tambourin pour certains. Hypothèse certes indémontrable, mais qu'appuie par exemple l'usage indifférencié dans les textes grecs des noms des différents types de lyre (voir *supra*, p. 75-76). Citant le passage d'Arrien, F. Naumann (1983, 159) traduit tout simplement κύμβαλον par tympanon, sans fournir d'explication. C. Jacob (2001, 10-11 en ligne), quant à lui, mentionne des cymbales, au pluriel.

d'Athènes<sup>21</sup>, la statuaire des deux divinités affichant des ressemblances notoires, comme le contour en forme de *naiskos*, la présence et la disposition des lions<sup>22</sup>, ainsi que l'appellation « Mère ». Des inscriptions sur certains *naiskoi* découverts un peu partout sur le territoire phrygien désignent en effet leur occupante sous le nom de *Mater/Matar*, « Mère » en vieux phrygien. Sur deux de ces monuments, l'appellation *Matar* est suivie du vocable *Kubileya*, en lequel C. Brixhe reconnaît une épithète construite sur le nom d'une montagne de Phrygie, accolée là comme épithète toponymique à cette Mère<sup>23</sup>. La plausibilité de cette analyse linguistique est renforcée par le fait qu'elle concorde parfaitement avec la pensée et les usages religieux des Anciens, qui, sans doute dans une tentative d'appropriation locale, avaient l'habitude d'honorer leurs divinités sous des toponymes locaux<sup>24</sup>. Enfin, c'est de cette Mère « kybiléenne » que proviendrait le théonyme grec Kybelê<sup>25</sup>, un rapport qui éclaire, du moins partiellement, les associations

---

<sup>21</sup> L'ouvrage de F. Naumann (1983) est un incontournable sur ce point. Voir aussi M. Munn, 2006, 120-129.

<sup>22</sup> Les lions, qui accompagnaient déjà l'ancienne déesse mésopotamienne *Koubaba*, intègrent tout naturellement l'univers de Kybelê. Ils deviennent dans le courant du VI<sup>e</sup> siècle des attributs indispensables de la déesse phrygienne, et paraissent la plupart du temps couchés sur son giron (F. Naumann, 1983, 118).

<sup>23</sup> C. Brixhe et M. Lejeune, 1984. Les analyses linguistiques proposées par C. Brixhe font désormais autorité. Deux inscriptions contenant le mot *mater* sont trouvées sur le « Tombeau de Midas », dans la « Ville de Midas », M-01 c (*mater*)-e (*materey*); dans la Phrygie occidentale, sur la face d'un rocher, connu sous le nom d'Arezastis (ou Areyastis), on lit *materan* (W-01a) et *materey* (W-01b); sur un autre monument situé sur un massif rocheux à quatre kilomètres du village de Hayranveli, on déchiffre l'inscription *matarkubileya* (W-04). Dans cette même aire géographique, on trouve une niche creusée dans le roc près du petit village de Findik et portant l'inscription *matar* (W-06). Enfin, la plus longue inscription en vieux phrygien, trouvée sur un rocher dans un site « montagneux et boisé et extrêmement sauvage de Bithynie », comporte *matarkubileya* (Brixhe et Lejeune, 62).

<sup>24</sup> Dans un passage où il aborde la grande déesse des Phrygiens, Strabon (10.3.12) mentionne ses multiples toponymes, dont Idéenne, Dindymênê, Sipylnênê, Pessinontida, Kybelê et Kybêbê. Ces toponymes se présentent d'ordinaire sous forme d'épithètes accolées au nom de la divinité (sur cette question, voir R. Parker, 2003; R. Osborne, 2015, 13-14).

<sup>25</sup> C. Brixhe et M. Lejeune, 1984, 46-47; P. Borgeaud 1996, 24-25; M.J. Rein, 1996, 226; N. Robertson, 1996b, 239. On ne trouverait que deux occurrences du nom Κύβηλα dans les œuvres archaïques et classiques, chez Aristophane (*Oiseaux*, 877) et Euripide (*Bacchantes*, 78). F. Naumann (1983, 17) mentionne aussi un



souvent déroutantes dans les sources grecques entre Kybelê, la Mère de la montagne, la Mère des dieux, et la Grande Mère<sup>26</sup>.

L'antériorité des *naiskoi* phrygiens sur les *naiskoi* athéniens confirme donc les origines asiatiques que les Grecs attribuent dès l'époque archaïque à la Mère des dieux<sup>27</sup>. L'historicité de ces origines n'explique cependant pas, à elle seule, les fréquentes allusions à la Phrygie dans la littérature grecque, région aux confins orientaux du monde grec et qui est au fondement d'un inépuisable imaginaire collectif, où musique enivrante et échos sauvages embrasent les esprits de ceux qui prennent part aux pratiques extatiques. Bien que présentées comme étant étrangères, ces musiques et pratiques phrygiennes assorties au culte de la Mère s'avèrent en réalité proprement helléniques. Car si elle s'affiche comme une version adaptée de son prototype anatolien, la Mère des dieux athénienne – et l'univers qui l'accompagne – est calquée sur un modèle d'essence grecque, dans la mesure où les monuments phrygiens dédiés à la Mère *Kubileya*

---

fragment de Pindare (fr. 80b), mais le nom de la déesse ne paraît pas dans la reconstruction de Race (fr. 78). La forme phrygienne *Kubile* pourrait elle-même être dérivée du nom de la déesse syrienne *Koubaba*. Le postulat reste incertain mais trouve appui dans les relations politiques et culturelles que partageaient Karkemish et la capitale phrygienne Gordion, puis dans les importantes ressemblances que l'on discerne entre les représentations iconographiques des deux déesses (G. Zuntz, 1971, 18; J. Roux, 1972, 271-272; F. Naumann, 1983, 18, 39-43; M.J. Rein, 1996, 224-227; voir aussi H. Bowden, 2010, 85; C. Guittard, 2012, 213). Pour le culte phrygien de Kybelê, voir M.L. Lawall, 2003, p. 102. Sur les rapports entre la Kybelê gréco-phrygienne et la grande déesse anatolienne *Koubaba*, voir encore E. Laroche, 1960.

<sup>26</sup> Dans un chœur des *Bacchantes* d'Euripide, par exemple, où l'on évoque les montagnes de Phrygie (v. 85-86), Kybelê est appelée Grande Mère (v. 78-79).

<sup>27</sup> Nous nous bornerons ici à ne citer que quelques passages. Lui-même d'Asie Mineure, Hérodote décrit le culte de la Mère à Cyzique (4.76) et mentionne le temple de Kybelê à Sardes (5.102). Pindare voue un culte à la Grande Mère, que Pausanias précise être Dindymênê, déesse de la montagne sacrée mentionnée aussi chez Hérodote (Hérodote, 1.80; Pindare, fr. 70b Race; *Pythiques*, 3.77; Pausanias, 9.25.3 cf. Strabon, 10.3.12). L'introduction de nouvelles divinités dans le panthéon était monnaie courante en Grèce ancienne. « The acquisition of a new god by a community in no way represented a religious conversion or a spiritual or theological revolution. » (R. Anderson, 2015, 309, 317).

remontent à une époque où le territoire subissait déjà l'irrésistible influence de la civilisation hellénique, venue s'installer dès la fin du VIII<sup>e</sup> siècle sur les côtes d'Asie Mineure, dans la région du Pont et de la Propontis notamment<sup>28</sup>. Qui plus est, l'extatisme rituel était, en toute vraisemblance, pratiqué à Athènes et ailleurs en Grèce, notamment dans le cadre du culte de Dionysos. Douter de l'authenticité de ce genre de pratiques, que les Grecs, certes, associent souvent à la Phrygie, c'est nier une part importante de leur vie religieuse et une quantité considérable de témoignages qui en font état<sup>29</sup>. Les renvois à la Phrygie et à ses pratiques rituelles extatiques recèleraient en fin de compte « une mémoire où s'estompent à la fois la chronologie et la différence entre le grec et le barbare »<sup>30</sup>. Façonnée sur les hauts plateaux anatoliens, sous le regard métissé d'une civilisation helléno-phrygienne, l'image d'une déesse mère dompteuse de lions s'est donc propagée dans le monde grec en passant par l'Ionie et ses côtes, pour s'implanter dès le VI<sup>e</sup> siècle en nombre de cités de cette zone et dans leurs colonies<sup>31</sup>. Au fil de ces

---

<sup>28</sup> P. Borgeaud s'applique à retracer le parcours de cette déesse dont le culte, bien qu'ayant laissé ses plus anciens vestiges en Phrygie, est dès ses premières formes fortement hellénisé (1996, 22-23). « L'image et certains attributs durables de la déesse, même si l'on en connaît par ailleurs de plus lointains antécédents proche-orientaux, se cristallisent ainsi dans un échange entre le monde phrygien, lui-même médiateur du vieux monde proche-oriental, et la culture grecque d'époque archaïque. » (P. Borgeaud, 1996, 23). Voir aussi M.J. Rein, 1996, 228-229.

<sup>29</sup> Sans être explicitement liées à la Mère à l'époque classique, les pratiques corybantiques qu'évoquent plusieurs auteurs athéniens s'inscrivent dans la catégorie des rituels extatiques (Euripide, *Hippolyte*, 143; *Bacchantes*, 125; Aristophane, *Guêpes*, 8, 119; *Lysistrata*, 558; Platon, *Criton*, 54d3; *Banquet*, 215e; *Ion*, 534a, 536c3; *Phèdre*, 228b7; *Euthydème*, 277d7; *Lois*, 7.790d4-e; voir notamment les travaux d'Y. Ustinova, 1992-1998; 1999; 2011; 2017; 2018; 2021).

<sup>30</sup> P. Borgeaud, 1996, 21, voir surtout les pages 19 à 23 de l'ouvrage.

<sup>31</sup> On la trouve par exemple à Érythrées, à Clazomènes, à Chios, à Colophon, à Cyme, à Samos, à Milet et à Phocée. Outre le fameux type statuaire en forme de *naiskos*, que l'on trouve partout en Ionie et dans les colonies phocéennes de Massalia et d'Élée entre autres, des inscriptions et vestiges archéologiques permettent de dater le culte de la déesse dans ces cités au moins à partir de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle (voir E. Will, 1960, *passim*; pour les sources et détails, voir surtout F. Graf, 1985, 107-120 (Chios), 317-318 (Érythrées), 388-389 (Clazomènes), 419-420 (Phocée); P. Borgeaud, 1996, 45; M.J. Rein, 1996, 228-237; L.E. Roller, 1999, 119, 137-139; H. Bowden, 2010, 87; M. Xagorari-Gleissner, 2011, 170). Il ne semble pas

migrations, la divinité et son image ont immanquablement subi des remaniements visant à les rendre mieux adaptés aux valeurs, tendances et goûts locaux<sup>32</sup>. Aussi la déesse abandonne-t-elle à Athènes ses refuges décentrés et inhabités pour siéger, toute puissante, en plein centre de la cité, dans un monument de marbre œuvré avec soin<sup>33</sup>.

### Une pluralité de formes culturelles

Les vestiges sur l'Agora, on l'a dit, confirment la place centrale qu'occupait la Mère dans la vie politique et législative d'Athènes au moins dès la fin du V<sup>e</sup> siècle. Mais alors

---

anodin qu'un village près d'Érythrées ait été nommé *Kubeleia* (Hécatée *FGrH* 1 F 302; Strabon, 14.1.33). Les plus anciens exemplaires de *naiskoi* trouvés en sol proprement grec datent de la toute fin du VI<sup>e</sup> siècle (M. Xagorari-Gleissner, 2011, 170-171).

<sup>32</sup> Reconnue pour sa prolifique production sculpturale, Milet diffuse deux groupes statuaires de la Mère, l'un la figurant debout, selon une tendance générale dans les statues phrygiennes, l'autre la représentant assise. Déjà rencontrée en Phrygie, l'image de la déesse siégeant demeurerait plutôt inhabituelle avant que les artistes milésiens ne la propagent. Cette colonie grecque, devenue elle-même métropole et dont l'influence sur les autres cités grecques d'Ionie demeure indubitable – elle était à la tête de la Ligue ionienne –, a donc médiatisé une image qui, dans l'évolution de l'art sculptural afférent à la Mère, se trouve au carrefour même d'une représentation helléno-phrygienne et d'une représentation typiquement grecque (voir F. Naumann, 1983, surtout 124-126; il faut relativiser M.J. Rein, 1996, 230). « Meter's Phrygian iconography was thus adapted by Greek sculptors to conform to Greek notions of divinity, and it was this image that spread to the rest of the Greek world, including Magna Graecia. » (R. Anderson, 2015, 317).

<sup>33</sup> Dans leur ancienne version phrygienne, les *naiskoi* pourraient évoquer la montagne (E. Will, 1960, 102). En examinant un *naiskos* d'Ankara, M.J. Rein observe que « the design of the facade seems to derive from its conception as an entrance into the mountain dwelling of the goddess » (M.J. Rein, 1996, 232-233). Ce qui est sûr, c'est le rapport qu'entretiennent avec la nature les sites culturels de la Mère en Phrygie, dont plusieurs étaient érigés dans des lieux décentrés, voire en pleine nature. À Athènes, cité urbanisée synonyme de civilisation et de culture, les *naiskoi* perdent leur aspect montagnard au profit d'un style monumental, donnant l'impression que la déesse siège dans son temple. « The Meter who settled in mainland Greece and the western colonies was not, therefore, a transparently transplanted element of Phrygian religion, but a re-imagined, hybrid form, neither fully Greek nor fully Phrygian, that blended together both Greek and Anatolian elements. » (R. Anderson, 2015, 317).

que cette situation topographique centralisée et les responsabilités qu'elle implique auraient normalement dû être confiées à une divinité prépondérante de la cité, les sources athéniennes concernant la Mère sont rares et précaires<sup>34</sup>. S'ajoute à ce paradoxe l'incompatibilité à première vue aporétique entre les descriptions littéraires de la déesse, qui en font une étrangère pourvue de traits sauvages<sup>35</sup>, et l'ancestralité doublée du caractère pour ainsi dire solennel dont on s'attendrait que soit dotée une instance chargée de la démocratie et du droit athéniens. En plus d'être corollaires de la grande souplesse du polythéisme grec, ces divergences frappantes peuvent néanmoins s'expliquer par la pluralité de versions culturelles métroaques répertoriées en Attique, lesquelles répondent vraisemblablement, en partie, à des conceptions différentes de la déesse<sup>36</sup>. La version qui en fait la gardienne des lois d'Athènes résulte nécessairement d'une appropriation de la déesse, *a priori* étrangère, par les instances civiques athéniennes, qui, pour quelque raison, lui ont confié cette importante prérogative. Le culte que reçoit la Mère des dieux de l'Agora entretient d'ailleurs des relations étroites avec les institutions politiques de la *polis*, son unique fête connue, les *Galaxia*, étant assurée par les prytanes et les membres de la Boulé<sup>37</sup>. En périphérie de ce culte civique,

---

<sup>34</sup> Notons l'absence totale de la Mère et de quelque pratique tenue en son honneur parmi les sources épigraphiques répertoriées par J.D. Mikalson, dans son ouvrage sur le calendrier des activités religieuses et civiques d'Athènes (1975). Ajoutons à cela la rareté, voire l'absence dans le corpus actuel de représentations iconographiques classiques de la déesse.

<sup>35</sup> Aristophane la ridiculise et l'associe à Sabazios, une divinité peu documentée (*Oiseaux*, 873-875; sur Sabazios, voir M. Dillon, 2002, 158-160; *infra*, Annexe I). « Yet when we meet Meter in Athenian drama, the picture we receive is significantly at odds with the established Meter of political cult. » (L.E. Roller, 1996, 308; voir encore H. Versnel, 1990, 107; M. Munn, 2006, 57-58).

<sup>36</sup> Loin de se résumer à une conception uniformisée, les divinités grecques et les pratiques qui leur étaient dédiées faisaient l'objet d'une pluralité de versions (H. Versnel, 2011; R. Osborne, 2015; V. Pirenne-Delforge et G. Pironti, 2015).

<sup>37</sup> Peu connue, cette fête tire son nom d'un gruau à base d'orge et de lait que l'on ingérait à cette occasion (*Lexica Segueriana*, s.v. Γαλαξία). « The festival name Γαλάξια, a differentiated form of \*γαλάκτ-ια, means 'Milk-rites'. » (N. Robertson, 1996b, 243). Le lait aurait peut-être joué un rôle significatif lors de cette fête, autant dans le concret, par la consommation du gruau, que sur le plan des idées, ce liquide symbolisant la

des cultes démotiques voués à la Mère sont répertoriés grâce à des documents fiables, à Agrai et au Pirée notamment. En plus de plusieurs reliefs votifs en forme de *naiskos* représentant la Mère<sup>38</sup>, les ruines du Pirée ont laissé une inscription, datée de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, et qui a la particularité d'être « le plus ancien témoignage épigraphique d'un culte adressé à la Mère des dieux par des étrangers, en Attique »<sup>39</sup>. L'inscription paraît sur les *antae* d'un *naiskos* dans lequel siège la déesse, un lion étendu sur le giron, une phiale dans une main et un tympanon dans l'autre; elle va comme suit :

Μάνης Μητρὶ  
καὶ Μίκα Μητρὶ  
θεῶν.

Manês à la Mère  
et Mika à la Mère  
des dieux  
(IG II<sup>2</sup> 4609)

Le nom Manês est phrygien<sup>40</sup>, détail qui suggère, sans toutefois garantir, la provenance phrygienne de cet individu, de celle de ses parents ou de ses ancêtres. L'on sait néanmoins, grâce à une inscription datée du début du III<sup>e</sup> siècle, qu'un groupe de *thiasôtai*

---

maternité et le rôle nourricier de la mère. Une inscription éphébique datée de la fin du II<sup>e</sup> siècle précise que l'on offrait une phiale à la déesse à cette occasion (IG II<sup>2</sup> 1011.13, datée de 107/6; aussi IG II<sup>2</sup> 1006.23-24, 79-80, datée de 122-121). On ne peut faire remonter cet acte rituel à la période classique, faute de preuve, sans compter qu'aucune source n'atteste la tenue des *Galaxia* à Athènes avant le IV<sup>e</sup> siècle. Notons néanmoins l'omniprésence de la phiale dans les représentations de la Mère au V<sup>e</sup> siècle. Enfin, on célébrait des *Galaxia* aussi à Délos et à Thasos (pour les sources et références voir N. Robertson, 1996b, 241 n. 1; 2003, 221-222).

<sup>38</sup> Voir *supra*, p. 163 n. 18; P. Borgeaud, 1996, 46 n. 69. Les documents 257 à 322 chez M.J. Vermaseren (1982) proviennent du Pirée.

<sup>39</sup> P. Borgeaud, 1996, 46 cf W.S. Ferguson et A.D. Nock, 1944, 108 n. 52; M.J. Vermaseren, 1982, 82 no. 267.

<sup>40</sup> M.J. Vermaseren, 1982, 82.

vénéraient dans le Mètrôn piréen une Mère des dieux<sup>41</sup>. Ces témoignages confirment donc la coexistence sur le territoire attique, à la charnière des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles – et probablement avant cela – de différents cultes dédiés à la Mère. À côté d'un culte civique et public, situé en plein cœur de la cité et façonné par les instances politiques athéniennes qui en assument les rituels, on trouve dans le dème du Pirée, par exemple, un culte privé tenu par un groupe d'individus, dont certains étaient peut-être des étrangers<sup>42</sup>. Il est envisageable, pour ne pas dire évident, que les pratiques afférentes au culte piréen se soient distinguées à maints égards de celles qu'observaient les prytanes et les bouleutes sur l'Agora. Il en va de même, d'ailleurs, de tous les cultes grecs, qui s'articulent entre une figure panhellénique ou poliade et tous les autres cultes locaux d'une même divinité<sup>43</sup>.

### Introduction au panthéon athénien

Arrivée à Athènes à une date difficile à déterminer<sup>44</sup>, la Mère des dieux n'a sans doute pas intégré l'espace civique sans subir d'abord quelque remodelage visant à

---

<sup>41</sup> IG II<sup>2</sup> 1273. W.S. Ferguson et A.D. Nock (1944, 108-109) avançaient l'hypothèse que cette déesse avait été importée directement de Phrygie : « (...) the Mother of the Gods of the Metroon in the Piraeus was the Great Mother of Pessinus in Phrygia, privately imported and worshipped in the Piraeic Metroon first by an association of aliens (...) ». Cela, bien que possible, est incertain.

<sup>42</sup> « It is to be observed that the sanctuary of this association was a private Metroon located on the peninsula of Akte in the Piraeus, not the civic Metroon situated, along with the Bouleuterion and the Tholos, on the west side of the Agora in Athens. » (W.S. Ferguson et A.D. Nock, 1944, 108-109). « Whereas in the Agora we are concerned with an official State cult, the sanctuary in the Piraeus was a private institution, founded by foreigners in the fourth century B.C. » (M.J. Vermaseren, 1982, 68, voir aussi 70-71 no. 258).

<sup>43</sup> « La définition de l'espace sacré d'un Athénien ne se limitait donc pas à la cité : une part importante de sa vie religieuse se déroulait dans son dème, avec ses co-démotes. » (D. Ackermann, 2016, 216). Pour les sources attiques, nous renvoyons à l'ouvrage de M.J. Vermaseren (1982).

<sup>44</sup> M. Munn (2006, 56-66) penche pour une arrivée à Athènes au V<sup>e</sup> siècle, accordant une valeur historique à des récits tardifs qui racontent que les Athéniens, ayant d'abord refusé le culte de la déesse dont ils tuèrent un prêtre, reçurent de l'oracle le conseil de construire le Mètrôn pour réparer leur tort (voir *infra*, p. 199 n. 107). Or, cette histoire n'est rien d'autre, selon nous, qu'une légende de type étiologique, qui,

l'adapter à la culture locale. Il suffit sur ce point de considérer le fait que les officiants de son culte officiel (i.e. prytanes et membres de la Boulê) sont des personnages officiels intrinsèques et spécifiques à la constitution civique d'Athènes. Son appropriation par le peuple athénien a par ailleurs laissé des traces dans la littérature<sup>45</sup>, où elle se voit constamment confondue avec des homologues grecques, telles Rhéa, mère des Olympiens, Déméter, mère endeuillée, et Gê, mère de toutes les espèces<sup>46</sup>. Car s'approprier une divinité étrangère en l'associant à des instances indigènes est un procédé qui gagne en efficacité s'il est développé autour d'axes communément partagés par les instances concernées, en l'occurrence la maternité, en partie du moins<sup>47</sup>. Dans les œuvres littéraires, il suffit parfois d'un simple mot pour tisser des liens chargés de sens. Dans un fragment des *Crétois*<sup>48</sup>, par exemple, une invocation à la Crète et au culte de Zeus Idéen comprend celle d'une Mère de la montagne (ᾠρηια) entourée de ses Courètes. Si l'expression « Mère de la montagne » évoque le nom de Kybelê, le contexte idéen renvoie

---

comme de nombreuses autres légendes de ce genre, raconte comment le refus de la divinité mène à un acte réparateur, à l'instauration de son culte ou d'une pratique en son honneur.

<sup>45</sup> La première mention de Kybêbê dans la littérature grecque en fait la fille de Zeus (Hipponax, fr. 127 Gerber). « There was, in fact, a strong tendency to blur the distinction between Greek and Barbarian among gods. » (R. Parker, 1996, 159).

<sup>46</sup> Terre enfante tous les êtres (Eschyle, *Choéphores*, 828). L'auteur du papyrus de Derveni affirme que Gê, Mêtêr, Rhéa, Héra et Déméter sont la même divinité (col. XXII.7-13, Kouremenos *et al.*). Euripide associe Déméter à Gê (*Bacchantes*, 275-276; *Phéniciennes*, 685). Sur les rapports entre ces divinités, voir É. Loucas et I. Loucas, 1986, 397-398; H. Versnel, 1990, *passim*; C.G. Brown, 1991, 44-45; T. Leslie Shear, 1995, 174; P. Borgeaud, 1996, 28; 2016, 287; M. Munn, 2006, 56; sur la maternité des déesses grecques, voir V. Pirenne-Delforge, 2005.

<sup>47</sup> Voir l'ouvrage de P. Borgeaud, 1996; R. Parker, 1996, 188-189. Puis ces associations ont complètement intégré les récits concernant la Mère, au point qu'elles ont perduré jusqu'à l'empire romain, comme en témoigne le passage d'Arrien cité *supra* (p. 163-164). Une lamelle funéraire du IV<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle, trouvée près de Pherai, mentionne Déméter et la Mère de la montagne (*OF* 493a). Le narrateur y demande d'être envoyé auprès du thiasse des mystes, ayant vu les *orgia* de Déméter et la *teletê* de la Mère de la montagne (voir le texte chez R.G. Edmonds, 2011, 38; voir aussi F. Ferrari et L. Prauscello, 2007).

<sup>48</sup> Euripide, *TrGF* 472.10-15.

quant à lui à Rhéa, la mère de Zeus, qui avait confié aux Courètes, dans une grotte du Mont Ida, sa divine mais encore vulnérable progéniture afin de la protéger d'un père teknoophage<sup>49</sup>. En confondant ainsi les univers respectifs de la Mère phrygienne et de la Mère des Olympiens, Euripide dresse un portrait inclusif, où fusionnent, au moins en partie, deux déesses dont les prérogatives se jaugent notamment à l'aune de la maternité. Mais l'association qui semble avoir prévalu dans l'Athènes classique – et qui nous intéresse tout particulièrement – est celle qui concerne Déméter<sup>50</sup>. Des bribes en subsistent dans la littérature, comme nous le verrons, mais aussi dans les ruines du sanctuaire d'Agrai, où se côtoyaient les deux déesses par la présence d'un Mêtroon et par la tenue des Petits Mystères de Déméter<sup>51</sup>.

S'ajoute aux difficultés exégétiques que posent ces associations la rareté des mentions de la Mère dans les œuvres littéraires. Glanées essentiellement dans les comédies et tragédies, les occurrences se comptent sur les dix doigts<sup>52</sup>, ce qui dépasse encore largement le nombre des apparitions de la déesse dans l'iconographie.

---

<sup>49</sup> Les Courètes auraient tournoyé autour de l'enfant Zeus en faisant un tapage avec leur bouclier, de façon à camoufler les babilllements du bébé et, ainsi, à le soustraire à Kronos (Épiménide de Crète, fr. 22 = Aratos, *Phaenomena*, I.30-35; Lycophron, *Alexandra*, 1297; Callimaque, *Hymne à Zeus*, 49-53; Apollonios de Rhodes, 2.1234; Diodore de Sicile, 4.80.2; Strabon, 10.3.11). Sur les danses armées des Courètes : Platon, *Lois*, 7.796b; Denys d'Halicarnasse, 2.70.4-5. Dans un fragment rapporté par Strabon (10.3.20), Démétrios de Scepsis affirme qu'Euripide confond le mythe et l'histoire lorsqu'il associe Rhéa à la Crète.

<sup>50</sup> « The equation of Demeter/Deo with the Mother of the Gods (= Mountain Mother) is one which is well attested from the fifth century BC on in a number of sources. » (W.D. Furley, 2012, 239). Nous abordons cet aspect plus en détail aux pages 177-184, 203-207.

<sup>51</sup> *IG II<sup>2</sup> 661*; *IG II<sup>2</sup> 847* : Ἄγραν μυστηρίων; *IG II<sup>2</sup> 1231* M.J. Vermaseren, 1982, 113-114; L.E. Roller, 1996, 313. « The centre of the assimilation of Demeter and Cybele was the Metroon at Agrae, in the context of the mysteries celebrated there. » (H. Versnel, 1990, 107 n. 42). Des *kernoi* éleusiniens ont été trouvés en quantité autour du Mêtroon de l'Agora d'Athènes (M.J. Vermaseren, 1982, 7; G. Bakalakis, 1991). Des petites figures de terre cuite datées de 550 av. n. è. et représentant une déesse siégeant avec un lion jonchaient le sol du sanctuaire de Déméter à Gela (H. Versnel, 1990, 108).

<sup>52</sup> L.E. Roller (1996, 308) en compte neuf dans les œuvres destinées au théâtre entre 430 et 405.



Néanmoins, celle-ci est pourvue de traits si caractéristiques qu'ils permettent de repérer sa trace même dans les passages les plus nébuleux. Ses origines phrygiennes ou plus rarement lydiennes, ses rapports à la montagne et aux fauves, ainsi que les principaux attributs sonores de son culte, comme le tympanon et autres percussions<sup>53</sup>, agissent en effet comme de véritables symboles métriques. Ainsi, bien qu'elle soit dénommée Gê (« Terre ») et dite mère de Zeus, la *Matêr* qu'invoque un chœur dans le *Philoctète* de Sophocle (v. 391-402) fait indubitablement référence à la Mère des dieux, étant dite provenir de la montagne (ὄρεστέρα), régner sur le Pactole riche en or et siéger parmi les lions tueurs de taureaux (ταυρόκτονες λέοντες)<sup>54</sup>. Non seulement l'image d'une déesse trônant parmi ses fauves se veut exclusive à la Mère des dieux, mais les rapports à la montagne et au Pactole, fleuve de Lydie, sont tout à fait caractéristiques de celle-ci.

### **Ambiances sonores et musique dans le culte métrique**

#### **Hurlements, grondements ou les échos d'une nature sauvage**

Pour se faire une idée des ambiances sonores qu'associent les Grecs à la Mère des dieux, il s'impose de considérer l'hymne homérique qui lui est dédié (14). De datation incertaine<sup>55</sup>, ce court poème, composé expressément pour honorer, par le chant, la déesse, dans la plus pure tradition homérique, évoque les sons qui plaisent à celle-ci :

Μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων

---

<sup>53</sup> E. Will, 1960, 100.

<sup>54</sup> Évidemment, d'autres divinités féminines nous viennent en tête, notamment Gê qui est mentionnée, mais aussi Rhéa, la mère de Zeus (voir entre autres Furley-Bremer, vol. I, 220).

<sup>55</sup> Dans son édition du texte (2003), M.L. West ne dit rien à ce sujet, même chose dans l'ouvrage de P. Borgeaud (1996, 28-29; voir encore H. Bowden, 2010, 86). Malgré l'incertitude qui plane sur la datation de cet hymne – et des hymnes homériques en général –, il s'avérerait indispensable de l'intégrer à notre corpus, sans compter que le portrait qu'il dresse de la déesse concorde parfaitement avec celui que fournissent les témoignages classiques.

ὕμνει, Μοῦσα λίγεια, Διὸς θύγατερ μεγάλοιο,  
ἦι κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχὴ σύν τε βρόμος αὐλῶν  
εὐἄδεν ἠδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων  
οὔρεά τ' ἠχήμεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι.  
καὶ σὺ μὲν οὔτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα πᾶσαι ἀοιδῆι.

Chante pour moi, Muse à la voix claire, fille du grand Zeus;  
la Mère de tous les dieux et de tous les hommes,  
laquelle se réjouit du fracas des crotales et des *tympana*, et du grondement des *auloi*;  
du hurlement des loups et des lions féroces;  
de l'écho des montagnes et des vallons boisés.  
Je te salue, ainsi que toutes les déesses, par mon chant.  
(*Hymne homérique à la Mère des dieux*, 14)

Évoquant une sorte de brouhaha grondant (ἰαχὴ; βρόμος) de percussions et d'*auloi*, entremêlé de hurlements (κλαγγή) de bêtes sauvages et d'échos (ἠχήμεντα) de la nature, cet univers sonore, décrit dans une composition poético-musicale qui convoque le chant de la Muse λίγεια, se définit en termes sonores amusicaux qui ne sont pas sans traduire une certaine brutalité de surcroît. Résonnant de concert avec les bruits d'une nature sauvage, le vacarme des instruments de musique transpose dans ce poème homérique une tonitruance, l'intégralité de l'ensemble sonore se faisant par ailleurs une réminiscence des domaines de prédilection de celle qui règne sur les montagnes, les fleuves et les fauves dans les territoires reculés et inapprivoisés de Phrygie. Le paradoxe ainsi établi entre la forme de l'œuvre – i.e. un hymne homérique, qui était sans doute chanté d'une voix articulée et claire, avec accompagnement de la lyre – et le tumulte qu'elle évoque est observable un peu partout dans la littérature, notamment dans les œuvres dramatiques, et se fait le témoin de la tradition culturelle des Grecs, qui veut que l'on honore les dieux, y compris ceux qui s'entourent de bruits et de cris, par de la musique et des chants dignes de la Muse.

Dans la tragédie *Sémélé* de Diogène d'Athènes, auteur tragique actif durant le V<sup>e</sup> siècle, un rituel accompli par les jeunes Phrygiennes en l'honneur de Kybelê est assorti d'une ambiance sonore semblable :

καίτοι κλύω μὲν Ἀσιάδος μιτρηφόρους  
Κυβέλης γυναῖκας, παῖδας ὀλβίων Φρυγῶν,  
τυπάνοισι καὶ ῥόμβοισι καὶ χαλκοκτύπων  
βόμβοις βρεμούσας ἀντίχερσι κυμβάλων.

J'entends les femmes qui portent la mitra  
pour Kybelê d'Asie, filles des opulents Phrygiens,  
qui grondent avec leurs *tympana*, leurs rhombes et par les  
bourdonnements des cymbales métalliques qu'elles font claquer de leurs deux mains.  
(Diogène, *TrGF* 1)

Éclats de cymbales, détonations de *tympana* et de rhombes donnent la cadence aux danses dédiées à la déesse asiatique. La prépondérance des percussions ainsi que la terminologie grondante dans cet extrait rappellent fortement l'atmosphère décrite dans l'hymne précité. Le participe βρεμούσας, appliqué ici aux filles de Phrygie, fait grandement écho au βρόμος des *auloi* homériques, et se voit de surcroît intensifié par les βόμβοι des cymbales d'airain, hendiadys qui vient renchérir sur le caractère sourd et bourdonnant de l'ambiance sonore dépeinte. Les sonorités percussives, grondantes et criardes – et les instruments de musique employés pour les produire, comme certaines percussions et l'aulos –, s'avèrent définitivement caractéristiques de la phonosphère de la Mère. La place privilégiée du tympanon dans la statuaire métroaque en fait l'instrument de culte par excellence, statut que conserve l'instrument dans la version latine du culte de Cybèle (e.g. Catulle, *Poèmes*, 63.9, 27-30). Peu attestées à l'époque classique, les cymbales gagnent en importance dans la littérature ultérieure<sup>56</sup>. En évoquant le

---

<sup>56</sup> Dans un fragment de la comédie *Theophoroumenê* de Ménandre (v. 50-54), on invoque Agdistis, une divinité associée à Cybèle, au son des cymbales et des *ololugmoi* (voir l'édition de W.G. Arnott, 1996, 69 n.

« grondement sacré de Kybelê » (Κυβέλης ἱερὸν βρόμον), l’auteur d’une épigramme, qui fait ainsi allusion par le biais d’une formule métonymique au tympanon et au tapage qu’il produit<sup>57</sup>, met bien en exergue l’importance de ce type de sonorité dans l’univers de la déesse.

C’est notamment au regard des éléments sonores – types de bruits, instruments de musique et vocabulaire afférent – qui en émaillent les vers que l’on reconnaît la Mère des dieux dans un stasimon d’Euripide (*Hélène*, 1301-1368) pourtant bâti sur le motif, propre à Déméter, d’une déesse mère à la recherche de sa fille perdue :

ὀρεία ποτὲ δρομάδι κώ-  
λω Μάτηρ ἐσύθη θεῶν  
ἀν’ ὑλᾶντα νάπη  
ποτάμιόν τε χεῦμ’ ὑδάτων  
βαρύβρομόν τε κῦμ’ ἄλιον  
πόθῳ τᾶς ἀποιχομένας

---

4). Aux nouveaux époux Cadmos et Harmonia, Électre offre en cadeau les *hiera* de la Grande Mère, apportant des cymbales, des *tympana* et des *orgia* (Diodore de Sicile, 5.49.1). Encore enfant, Kybelê se démarque par son intelligence, elle qui invente la syrinx aux multiples roseaux, les *tympana* et les cymbales, dont elle accompagne les jeux et les danses (Diodore, de Sicile, 3.58.2). Dans un poème iambique, Callimaque invoque une *despoina* pour qui retentissent les cymbales et que l’éditeur Trypanis identifie à Kybelê (Callimaque, fr. 194.105-106). En citant le dithyrambe fragmentaire de Pindare (fr. 70b Race), Strabon évoque les rhombes non pas des *tympana* (ῥόμβοι τυπάνων), comme l’indiquent la plupart des éditeurs à la suite de Grenfell, au *P. Oxy.* 1604 (II<sup>e</sup> n.è.), mais les rhombes des *kymbala* (ῥόμβοι κυμβάλων : Strabon, 10.3.13). Dans son œuvre épique sur la geste de Dionysos, Nonnos évoque plusieurs fois les cymbales de Rhéa (10.387-388, 20.247, 20.327, 33.228). L’expression Κυβηλίδος ὄργανα Ῥείης (« les instruments de Rhéa ‘kybélienne’ » : 10.387-388) rend bien compte de l’association des deux déesses. Enfin, les crotales occupent une place moins importante auprès de la déesse. Outre leur mention dans l’*Hymne homérique à la Mère des dieux*, ils paraissent chez Euripide (*Hélène*, 1308-1309) ainsi que dans un passage de Nonnos, où ils sont associés à Rhéa-Kybelê (Nonnos, 20.37; voir aussi *Lyrica Adespota* (PMG), fr. 112; *Anthologie Palatine*, 7.223).

<sup>57</sup> *Anthologie Palatine*, 6.217.7.

ἀρρήτου κούρας.  
κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον  
ιέντα κέλαδον ἀνεβόα,  
θηρῶν ὅτε ζυγίους  
ζεύξασα θεὰ σατίνας  
τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων  
χορῶν ἔξω παρθενίων  
κούραν <ῶρμα σωσομένα>  
(...)  
χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν  
τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ  
καλλίστα τότε πρῶτα μακά-  
ρων Κύπρις, γέλασεν δὲ θεὰ  
δέξατό τ' ἔς χέρα  
βαρύβρομον αὐ-  
λὸν τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ.

De la montagne, jadis, la mère des  
Dieux s'élança, dans une course effrénée,  
Traversant les vallons boisés,  
Le débit fluvial des eaux,  
Et le bourdonnement sourd des vagues de la mer,  
Poussée par le regret de sa fille  
perdue, dont on ne peut dire le nom.  
Des crotales grondants faisaient retentir au loin  
un lourd fracas,  
alors que la déesse, attelant  
à son char des bêtes farouches,  
partait pour aller sauver sa fille, arrachée  
aux chœurs circulaires des jeunes filles;  
(...)  
Et c'est alors que très belle Kypris,

saisit la première parmi les déesses la voix souterraine du bronze,  
et les *tympana* tendus.  
Alors, la déesse rit  
et reçut dans ses mains  
l'aulos grondant,  
se réjouissant de son éclat.  
(Euripide, *Hélène*, 1301-1314; 1346-1352)

Alors qu'on ne saurait douter du contexte démétrique de ce chant, ce dernier s'amorce pourtant par une invocation à la Mère de la Montagne (ὄρειά). Cette appellation, et plusieurs autres éléments au fil des vers, contribuent à faire planer l'ambiguïté sur l'identité de cette déesse mère, opérant une véritable mise en abyme entre Déméter et la Mère des dieux phrygienne<sup>58</sup>. Ne paraissant pas une seule fois, le nom de Déméter est tout au plus suggéré par un jeu de mots qui ne manque d'ailleurs pas d'évoquer son homologue asiatique : la déesse est tout simplement appelée « Matêr » (v. 1302), pour

---

<sup>58</sup> Voir notamment S. Murnaghan, 2013, 164-165; C. Calame, 2020, 793; C. Semenzato, 2020, 846-847. W.D. Furley (2012, 240) dit à propos de ce stasimon: « Thus we seem to have a clear case of syncretism between the Mountain Mother and Demeter-Deo ». Cette mise en abyme est sans doute favorisée par le statut de mère des deux déesses et leur fonction respective auprès de la loi et de la justice. La Mère est gardienne des lois sur l'Agora, alors que Déméter Thesmophore serait celle « qui apporte la loi ». Diodore de Sicile (5.5.2) rapporte que « Déméter enseigna les lois » aux hommes (δίδαξε καὶ νόμους) par lesquelles « ils s'habituaient à agir honnêtement » (δικαιοπραγεῖν εἰθίσθησαν), et que pour cela, elle fut appelée « Thesmophore ». S'appuyant sur une étymologie mycénienne, C. Trümpy (2004, 14-22) propose cependant que θεσμο- puisse renvoyer non pas à la loi, mais au sacré (« Heiliges »). Nous ne sommes pas en mesure de trancher ici sur la question du sens à donner à cette épithète. Nous nous bornerons à souligner la plausibilité de l'hypothèse proposée par C. Trümpy, et la rigueur des arguments qu'elle soulève, tout en maintenant les prérogatives législatives de Déméter, qui touchent aussi bien les domaines naturels – la déesse est garante des lois de la nature, puisqu'elle en régit les cycles – que la sphère civique – elle préconise le respect de la loi de la cité, en interdisant ses mystères aux meurtriers par exemple.

être désignée plus loin sous le nom de « Déô » (v. 1343)<sup>59</sup>. Si la mention de la jeune fille dont on ne peut prononcer le nom (ἄρρητος κόρη)<sup>60</sup> fait indubitablement référence à la fille de la grande déesse d'Éleusis, les bêtes sauvages qui donnent l'élan à son char (v. 1310) ainsi que les composantes sonores qui truffent la description appartiennent en propre à la Mère des dieux<sup>61</sup>, allant du bourdonnement sourd des flots de la mer (βαρύβρομος : v. 1305) – qui préfigure en quelque sorte l'aulos βαρύβρομος dont se munit plus loin la déesse (v. 1351) – aux *tympana* à la peau retentissante (βυρσοτενῆ : v. 1347), en passant par les crotales grondants (κρόταλα βρόμια : v. 1308). Aux vers 1362-1365, il est d'ailleurs question de rhombes qu'on fait tournoyer dans le cadre de la *pannuchis* en l'honneur de la déesse, préalablement évoquée sous le nom de « Grande Mère » (v. 1355-1356). Pour reconforter cette Mère outragée, Kypris saisit un instrument de bronze, dont on peut inférer que la voix, dite χθόνια, retentit à la manière d'un grondement souterrain<sup>62</sup>. Charmée par cette intervention sonore, la Mère rit et s'empare de l'aulos βαρύβρομος, se réjouissant de son éclat (ἀλαλαγμός : v. 1349-1352). Le rôle de Kypris auprès de cette Mère correspond à celui que remplit Iambê dans l'*Hymne homérique à Déméter*, laquelle divertit la déesse affligée en faisant des plaisanteries.

---

<sup>59</sup> Semblable jeu de mots paraît aussi dans l'*Hymne homérique à Déméter* (2.122) : rencontrant la déesse en allant puiser de l'eau, les filles de Kéléos demandent à celle-ci son nom, ce à quoi la déesse répond qu'elle est le don (Δῶς), nom que sa mère (μήτηρ) lui a donné.

<sup>60</sup> Corê signifie « jeune fille ». Ce n'est que lorsqu'elle est prise comme épouse par Hadès qu'elle est appelée Perséphone, ou Phéréphatta en Attique, nom qu'on craignait de prononcer si l'on en croit Platon (*Cratyle*, 404c; voir L. Bruit Zaidman, 2012; voir *infra*, p. 331-332).

<sup>61</sup> Ces éléments n'entretiennent aux époques archaïque et classique aucun rapport apparent avec Déméter, qui est alors représentée comme une déesse errante et civilisatrice. Comme le souligne P. Borgeaud (2016, 287) : « (...) le récit relatif à la Mère des dieux se construit, dans cet hymne, comme un démarcage systématique de la donnée éleusinienne en direction du sauvage, du pré-civilisé. La Déô d'Euripide met fin à son errance dans un paysage de haute montagne, et non pas aux confins d'une plaine à blé; vénérée au son des crotales (...), elle conduit un char attelé de lions ».

<sup>62</sup> Cf. Eschyle, fr. 57 Sommerstein, cité *infra*, p. 291. Bien que le référent de l'accusatif αὐδᾶν χθονίαν soit incertain, le génitif χαλκοῦ, qui en précise le matériau, laisse supposer un instrument différent du tympanon, dont la partie sonore est une peau (voir M. Kaimio, 1977, 189).

Ainsi, à la singularité du récit éleusinien, répond la spécificité des éléments sonores de la Mère, lesquels permettent de reconnaître la déesse dans ce portrait hybride. Cette juxtaposition des univers respectifs de Déméter et de la Mère des dieux témoigne par ailleurs de la pluri-référentialité du chœur tragique, qui tend à agir comme médiateur entre différents niveaux de référence, ici entre les univers démétrique et métrique, ailleurs entre le passé et le présent, le récit et le rituel, voire entre les danses qu'il effectue lui-même dans le *hic et nunc* de la représentation et celles qu'accomplit dans la légende quelque chœur lointain<sup>63</sup>.

Se présentant comme un condensé de sons et de bruits de toutes sortes, ce stasimon parvient à susciter des impressions perceptives même des objets dépourvus de qualificatif sonore, comme le char tiré par les bêtes farouches, dont on croirait presque entendre le fracas<sup>64</sup>. Parmi l'abondante matière sonore que recèle ce chant, nous voudrions porter une attention particulière aux crotales grondants (κρόταλα βρόμια) qui, lors de la course effrénée de la déesse, font retentir (ἀναβοάω) un puissant tintamarre (διαπρύσιος ... κέλαδος : v. 1308-1309). L'intérêt de ce court extrait réside notamment dans l'emploi du verbe ἀναβοάω pour désigner l'éclat de ces petites percussions, verbe qui pourtant fait d'ordinaire référence à l'acte de prononcer, à voix forte, des paroles

---

<sup>63</sup> « In this, again, the chorus deploys a rich web of intertwined, distinctive meanings, simultaneously juxtaposing and combining different layers of reference in the same message. » (R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 16). La richesse des sections chorales dans les œuvres dramatiques se traduit précisément par sa position centrale et médiatrice sur la toile du temps et de l'espace, entre l'imaginaire et le réel (voir notamment A. Henrichs, 1994; 1996; le collectif *Choral Mediations in Greek tragedy*, (2013); C. Calame, 2017).

<sup>64</sup> Citons la légende de Salmonée, racontée par Apollodore : prétendant être égal à Zeus, Salmonée imite le bruit de la foudre avec son char chargé de peaux séchées (on peut penser des *tympana*) et d'amphores de bronze (Apollodore, 1.9.7).



intelligibles<sup>65</sup>. Cet emploi pour ainsi dire inversé du composé verbal suppose en quelque sorte que le fracas certes inintelligible des crotales serait clairement perçu et compris par Coré. Cette suggestion est corroborée par un passage de *l'Iphigénie à Aulis* (v. 465-466) où l'on prévoit qu'Oreste encore enfant « criera des choses inintelligibles mais pourtant pleines de sens » (ἐγγύς ἀναβοήσεται οὐ συνετὰ συνετῶς) lorsqu'il assistera à l'infâme sacrifice que son père s'apprête à faire, et dans lequel lui-même, si petit qu'il soit, reconnaîtra le crime. Appréhendé en ce sens, le κέλαδος qu'émettent les crotales de la Mère agit comme un « appel », une fonction qui lui confère de façon implicite le pouvoir de transcender les limites entre les mondes, la jeune fille perdue se trouvant à ce moment dans les Enfers. D'un autre côté, on peut inférer, au regard des connotations qu'attribuent les auteurs grecs à ce terme sonore<sup>66</sup>, un appel d'un ton sinistre, cet aspect étant considérablement amplifié par le qualificatif quantitatif διαπρύσιος, qui insiste sur la lourdeur et l'intensité des sons<sup>67</sup>. Sont investis d'un tempérament semblable les hurlements (ἀλαλαί) que poussent les Muses pour calmer la déesse courroucée et le son strident (ἀλαλαγμός) que fait entendre l'aulos grondant lorsque cette dernière le porte à sa bouche (v. 1344, 1350-1352). L'ambiance sonore de ce stasimon paraît en définitive menaçante. Cela s'explique par la colère vindicative qui habite alors la déesse, colère éveillée par la double offense que représentent l'enlèvement de sa fille par son frère, et la négligence d'Hélène à l'égard de son culte (v. 1353-1357). Seuls les éclats percussifs des *tympana* parviennent à apaiser le courroux de la Mère et à la faire rire. Selon P. Borgeaud, « la référence la plus évidente est ici faite au culte lui-même de la Mère, récemment revalorisé sur l'Agora, après une longue négligence »<sup>68</sup>. Produite en 412, la tragédie *Hélène* s'inscrit, certes, dans une période bouleversée par d'importants événements politiques et religieux, qui laissent régner l'incertitude et le conflit dans la

---

<sup>65</sup> Euripide, *TrGF* 752g.15-16; *Hélène*, 190, 1108; *Oreste*, 103, 985; *Bacchantes*, 524-525, 1154; Aristophane, *Nuées*, 220; *Assemblée des femmes*, 399, 403; Xénophon, *Helléniques*, 1.1.28.2, 4.2.22.3, 7.4.25.2; Eschine, *Contre Ctésiphon*, 117.3, 202.5.

<sup>66</sup> *Supra*, p. 132-135.

<sup>67</sup> Voir M. Kaimio, 1977, 184-185.

<sup>68</sup> P. Borgeaud, 1996, 40-41.

cité d'Athènes. Or, rien n'indique que le culte de la Mère ait été négligé   Athènes. En fait, l'idée de réparer une négligence envers la divinité en accomplissant pour elle un acte religieux est un motif récurrent dans les récits grecs. Nous sommes plutôt encline à penser que la conversion de l'ancien Bouleutêrion en M tr on vers la fin du V<sup>e</sup> siècle ait tout simplement résulté de l'importance grandissante du culte de la déesse au sein de la société athénienne, et de son officialisation par le *d mos*.

Au-delà de ce stasimon, dont le récit permet de repérer des motifs pouvant justifier le temp rument hostile de ce tumulte, la phonosphère métroaque, qui m le hurlements sinistres, sourds grondements, tapage de percussions et rugissements d'animaux sauvages, se veut naturellement menaçante au regard d'une esthétique qui, façonnée à la gloire de la parole articulée et de la Muse *ligeia*, considère les cris inintelligibles et les bruits grondants comme l'apanage de l'adversité<sup>69</sup>. Un passage des *Trachiniennes* reflète de façon éloquente cette esthétique polarisante, lorsque le chœur, annonçant le retour d'Héraclès, prévoit pour les Grecs<sup>70</sup> une musique joyeuse :

  καλλιβ ας τ χ'  μιν α λ ς ο κ  ναρσ αν  
α χ ν καναχ ν  π νεισιν,  λλ  θε ας  
 ντ λυρον μούσας.

L'aulos à la belle voix fera bientôt retentir pour toi non pas

---

<sup>69</sup> « Where there is sound, there is danger, disruption, agony, or worse. » (S.A. Gurd, 2016, 1, voir notamment 121-123, *passim*). O. Goslin (2010) propose que la victoire de Zeus sur Typhon (*Théogonie*, 820-880), un monstre dont les cent têtes de serpents émettent des voix (φωνα ), des bruits (φθ γγομαι), des cris d'animaux ( ριβρ υχης), comme celui du taureau, du lion ou encore du chien, et des sifflements (ροιζ ω) dont les montagnes se font l'écho, symbolise l'instauration d'un nouvel ordre en matière de sonorité, cette bête et le désordre (*akosmia*) sonore qu'elle représente laissant place à la Muse et à son art.

<sup>70</sup> Le chœur s'adresse «   ceux qui habitent près du port et de la source chaude près des rochers du mont Oeta » (v. 634-635). Il s'agit d'une référence aux Thermopyles, et plus précisément à l'amphictyonie qui se rencontrait là (voir la traduction proposée par R. Kitzinger et E. Grennan, 2021, 135 n. l. 909).

Une plainte dissonante de douleurs, mais une divine  
Musique répondant à la lyre.  
(Sophocle, *Trachiniennes*, 640-642)<sup>71</sup>

L'aspect ambivalent de ce court extrait, qui évoque la douleur alors qu'il est question d'un événement qui est censé être heureux, soit le retour d'Héraclès parmi les siens, préfigure le dénouement de la tragédie : le héros revient auprès de son épouse Déjanire pour y mourir, celle-ci l'ayant empoisonné sans le vouloir. Enfin, le bruit dissonant comme synonyme d'adversité est particulièrement apparent dans les récits qui gravitent autour de la figure de Dionysos, lequel, d'ailleurs, partage avec la Mère une relation singulière, basée notamment sur leurs affinités sonores<sup>72</sup>.

#### Une phonosphère « étrangère »

La provenance étrangère de la Mère a-t-elle pu nourrir l'aspect inquiétant de son univers sonore, encore que cet univers soit une construction proprement grecque ? Ce paradoxe qui touche la figure de la Mère, dont l'appropriation par les Grecs se réalise par des façonnements qui en conservent, voire en accentuent les marques de l'altérité, se transpose au niveau de sa phonosphère, qui est communément appréhendée sous sa nature « Autre ». Aussi lit-on dans un fragment de Téléstes que ce sont les compagnons de Pélops qui ont introduit en Grèce la musique de la Mère de la montagne, ayant été les premiers à avoir joué, à côté d'un cratère grec, un nome phrygien en son honneur<sup>73</sup>. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, il est fait mention des *tympana* « natifs de Phrygie » (τάπιχώρι' ἐν Φρυγῶν), invention de Dionysos et de la Mère Rhéa (Ρέα τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα :

---

<sup>71</sup> Pour le contexte de ce passage, voir A. Henrichs, 1994, 84-85.

<sup>72</sup> Voir *infra*, p. 268-295.

<sup>73</sup> Téléstes, *PMG* 810; voir P. Borgeaud, 1996, 20. Plusieurs siècles plus tard, Strabon fait état de l'introduction à Athènes de cultes étrangers, issus principalement de la Thrace et de la Phrygie (τὰ Θράκια καὶ τὰ Φρύγια), dont le culte de Sabazios et celui de la Mère (Ταῦτα γὰρ ἐστὶ σαβάζια καὶ μητρῶα : 10.3.18).

v. 58-60), en laquelle on devine dans ce contexte la figure de Kybelê. L'association du tympanon à l'univers métrique se fait sans doute l'indice le plus criant d'une conceptualisation grecque de la Mère et de sa phonosphère en tant qu'éléments étrangers. Car si le tambourin tire en effet ses origines du monde oriental, il ne paraît pas auprès de la déesse dans les documents phrygiens<sup>74</sup>. Symbole d'exotisme aux yeux des Grecs, il constitue dans les versions grecques de la Mère le signe à la fois visuel et sonore de sa nature étrangère.

D'ailleurs, hormis son utilisation dans le culte de Dionysos – lui-même conceptualisé selon un principe d'ambiguïté qui touche notamment sa grécité, tout grec qu'il soit – cet instrument demeure confiné dans les témoignages de l'Athènes classique à des pratiques dédiées à des divinités secondaires et/ou étrangères, et qui ne sont pas considérées comme intégrantes des usages ancestraux – i.e. des *patria*. Car le polythéisme grec, d'une incroyable perméabilité, favorise la pluralité, le changement et la nouveauté<sup>75</sup>. Aussi l'activité religieuse des cités grecques, et à plus forte raison de la grande métropole d'Athènes, était-elle polymorphe et fluctuante, laissant place, à côté d'une religion ancestrale dont les fêtes sont organisées par les instances civiques, à une multitude de formes – nouvelles, étrangères, démotiques, privées – qui ont pour la

---

<sup>74</sup> « Ironically, it was only as her cult was adopted by Greeks that Meter acquired her characteristic attribute, the *tympanon* or tambourine, in both visual and literary representations. Although the instrument originated in the Near East, it is not attested in Phrygia and was not part of Phrygian Matar's cult. The Greeks may have added it because they associated it with wild, emotionally arousing music and ecstatic dancing, hallmarks, for them, of Meter's cult. » (R. Anderson, 2015, 317).

<sup>75</sup> Voir entre autres H. Versnel, 1990, 156-205; R. Parker, 1996, 152-198; L. Roller, 1996, 309-310; R. Anderson, 2015; R. Osborne, 2015; E. Kearns, 2015. Des changements dans la sphère religieuse peuvent s'opérer au niveau de l'importance accordée à un culte ou à une divinité, ou au niveau des actes rituels accomplis en son honneur. Ils peuvent évidemment se refléter dans la venue de divinités d'ailleurs, d'Asie ou d'autres cités grecques. « There is always room for new gods, new identifications of old gods, and new associations between gods, and alongside these we can also often detect changes in cult practice and patterns of religious thought. » (E. Kearns, 2015, 29).

plupart laissé peu de traces<sup>76</sup>. Les pratiques de ce genre, sans doute fort nombreuses à Athènes et rassemblées par R. Parker sous l'expression « additionnelles », pouvaient donc, du moins pour certaines, trouver en le tympanon un allié sonore en adéquation avec leur nature « Autre »<sup>77</sup>.

Comme on peut l'inférer à partir de certains témoignages, la diversité religieuse à Athènes s'accompagnait d'une pluralité de points de vue, et les pratiques « additionnelles », bien que pleinement intégrantes de la vie religieuse de la cité – plusieurs d'entre elles étant même légitimées par le *dêmos*<sup>78</sup> – ne faisaient pas nécessairement l'unanimité. Par exemple, les sanctuaires privés représentent un

---

<sup>76</sup> Par exemple, « il faut préciser enfin que si nos sources nous renseignent essentiellement sur les pratiques religieuses des citoyens, cela ne doit pas nous faire oublier que les *dêmos* étaient peuplés en majorité de femmes, d'enfants, d'esclaves, d'étrangers, qui participaient aussi de près ou de loin à la vie religieuse locale. » (D. Ackermann, 2016, 216-217). Or ces groupes sociaux sont précisément ceux qui ont laissé le moins de traces de leur présence (R. Parker, 1996, 161).

<sup>77</sup> Étant donné les complexités que comporte le dossier et les risques qu'il représente, nous nous permettrons d'emprunter l'expression « additionnelles », en l'utilisant avec guillemets, pour faire référence aux pratiques considérées comme étant non traditionnelles (R. Parker, 1996, 152-198; aussi 2011, 246-264; E. Kearns, 2015, 32-33). Notons que ces pratiques « additionnelles » peuvent finir par revêtir le statut de traditionnelles avec le temps. En ce qui concerne les pratiques auxquelles étaient associé le tympanon à Athènes, voir *infra*, Annexe I.

<sup>78</sup> Dans un passage du plaidoyer *Contre Nicomaque* de Lysias (19), daté de la toute fin du V<sup>e</sup> siècle et dans lequel Nicomaque est accusé d'avoir dérogé, par des ajouts, aux usages ancestraux dans sa réédition du calendrier sacrificiel établi par Solon, l'on distingue trois types de sacrifices, à savoir ceux qui relèvent « des usages ancestraux » (κατὰ τὰ πάτρια), « ceux qui profitent davantage à la cité » (ἃ μᾶλλον συμφέρει τῆ πόλει), et « ceux que le peuple a votés » (ἃ ὁ δῆμος ἐψηφίσατο). Ce passage montre bien que l'on attribuait un « statut » aux pratiques religieuses, que l'on distinguait les *patria* des « nouveautés », sans pour autant que ces dernières demeurent illégitimes (voir R. Parker, 1996, 152; D. Ackermann, 2016). « Many continued to believe that they could distinguish between 'ancestral sacrifices', those of especial sanctity, as they always insisted, and a regrettable but, evidently, highly popular category of 'additional' rites. And yet Nicomachus (...) could not ignore the many changes that had occurred in Athenian practice (...) ». (R. Parker, 1996, 152).

problème selon Platon, qui évoque l'éventualité où une impiété perpétrée dans le cadre d'une pratique privée aurait des répercussions sur toute la cité (*Lois*, 10.910b-c). L'on pourrait également prendre à témoin le ton méprisant qu'emprunte Démosthène, dans un discours proclamé en 330 devant un jury de plus de cinq cents citoyens, lorsqu'il décrit les rituels de purification auxquels s'adonnent Eschine et sa mère, un tympanon à la main<sup>79</sup> :

άνηρ δὲ γενόμενος τῆ μητρὶ τελοῦσθαι τὰς βίβλους ἀνεγίνωσκες  
καὶ τᾶλλα συνεσκευωροῦ, τὴν μὲν νύκτα νεβρίζων καὶ  
κρατηρίζων καὶ καθαίρων τοὺς τελουμένους κάπομάττων τῷ  
πηλῷ καὶ τοῖς πιτύροις, καὶ ἀνιστὰς ἀπὸ τοῦ καθαρμοῦ κελεύων  
λέγειν “ἔφυγον κακόν, εὖρον ἄμεινον,” ἐπὶ τῷ μηδένα  
πώποτε τηλικοῦτ’ ὀλολύξαι σεμνυόμενος  
(...)

ἐν δὲ ταῖς ἡμέραις τοὺς καλοὺς θιάσους ἄγων διὰ τῶν ὁδῶν,  
τοὺς ἐστεφανωμένους τῷ μαράθῳ καὶ τῆ λεύκη,  
τοὺς ὄφεις τοὺς παρείας θλίβων καὶ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς αἰωρῶν,  
καὶ βοῶν εὐοῖ σαβοῖ, καὶ ἐπορχούμενος ὕψος ἄττης ἄττης ὕψος,  
ἔξαρχος καὶ προηγεμῶν καὶ κιττοφόρος καὶ λικνοφόρος καὶ  
τοιαῦθ’ ὑπὸ τῶν γραδίων προσαγορευόμενος

maintenant devenu un homme, tu aides ta mère dans ses rituels,  
t'occupant des livres et de tout le reste, la nuit, portant la nébride,  
mélangeant le vin et purifiant les participants, tu les enduis  
d'argile et de son, et les remettant sur pied suite à ces catharmes, tu leur fais  
proclamer « j'ai fui le mal, j'ai trouvé le bien », et tu te glorifies du fait que personne  
n'ait jamais lancé le cri rituel aussi puissamment que toi  
(...)

---

<sup>79</sup> Démosthène précise que Glaucothéa, la mère d'Eschine, était une tympaniste (*De corona*, 284). Comme l'instrument a une fonction purement rituelle à Athènes, l'on peut inférer que Glaucothéa brandissait son instrument précisément dans le cadre des pratiques purificatoires auxquelles elle présidait.

Et durant le jour, menant les beaux thiasés à travers les rues,  
couronné de fenouil et de peuplier blanc,  
tu saisis des serpents, les brandissant au-dessus de ta tête  
criant « Euoi Saboi », et dansant au son des « Huês Attês, Huês Attês »  
Tu te fais appeler par les vieilles femmes guide, instructeur  
Kittophore, liknophore et autres choses de ce genre.  
(Démosthène, *De corona*, 259-260)<sup>80</sup>

Évidemment, le propos de Démosthène est tout à fait intéressé, puisqu'il vise à convaincre son auditoire du manque de crédibilité d'Eschine dans une joute oratoire opposant les deux hommes<sup>81</sup>. Mais indépendamment de l'objectif de son argument, il est possible que l'attitude dénigrante qu'affiche Démosthène envers les pratiques privées de type extatique auxquelles participent Eschine ait été partagée par certains individus<sup>82</sup>, sans pour autant que cette attitude concerne d'autres pratiques semblables<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Sur ce passage, voir le commentaire dans l'édition de Y. Harvey, 2001, 254-256; sur le titre de liknophore et d'autres de ce genre au sein d'associations dionysiaques, voir A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 40.

<sup>81</sup> Eschine avait porté une accusation officielle contre Ctésiphon, suite à un décret selon lui illégal, qu'avait proposé ce dernier en 336 et qui réclamait pour Démosthène des honneurs publics, dont une couronne d'or (voir l'introduction dans l'édition de Henderson (1939)). Ce discours de Démosthène a pour dessein de défendre Ctésiphon face à Eschine, son rival de tribune. S. Gotteland (2006) pointe les manifestations concrètes de cette forte rivalité politique qui sévissait entre Démosthène et Eschine, en observant les invectives que l'un et l'autre se lançaient dans leurs discours respectifs.

<sup>82</sup> Notre avis va à l'encontre de celui de L. Reitzammer, qui affirme : « It is unlikely that Demosthenes' description refers to a ritual as it was actually practiced, given the hostile purpose that the passage serves in the speech. » (2017, 304). Or, l'argument de Démosthène, à supposer qu'il ait été inventé de toutes pièces, n'aurait pas été très convaincant, nous semble-t-il. Il n'y a surtout aucune raison de rejeter la possibilité que des pratiques de ce genre aient été tenues à Athènes. « Mais il y avait aussi des hommes et des femmes, portant souvent le titre de prêtres, prêtresses ou devins, qui adoraient chez eux non pas des divinités tutélaires mais des dieux qui ne faisaient pas partie du panthéon officiel de la cité et dont le culte comportait souvent des rites d'initiation et de purification. » (E. Voutiras, 1996, 248).

<sup>83</sup> Y. Ustinova (1992-1998, 508) note que les pratiques corybantiques ne sont jamais désapprouvées par Platon ou les autres auteurs qui les mentionnent.

Dans cet ordre d'idées, l'on peut imaginer que certaines pratiques en l'honneur d'une Mère des dieux phrygienne aient suscité différentes attitudes et impressions parmi les habitants d'Athènes, allant de l'acceptation au soupçon, en passant par la crainte. Ce dernier cas de figure paraît d'autant plus probable que des associations privées vouant un culte à la déesse ont pu exercer des pratiques ayant conservé des traits exotiques – par exemple, celles qui se tenaient dans le Mêtôn du Pirée –, s'accompagnant du vacarme typiquement associé aux pratiques phrygiennes et qui, à lui seul, est susceptible de générer des émotions fortes. Ainsi, l'aspect bruyant et la dimension « étrangère » de telles pratiques ont pu susciter diverses impressions, dont la peur, mais aussi l'attraction. Qu'on nous permette ici un parallèle avec un passage du *Périple d'Hannon* (14) – un récit de voyage dont la datation pose problème<sup>84</sup> – dont l'auteur raconte qu'étant débarqué avec son équipage sur une île dans un grand golfe, lui-même et ses hommes ne virent rien d'autre, durant le jour, que la forêt, tandis que la nuit, sous la lumière des feux, ils perçurent la voix (φωνή) d'*auloi*, le tapage (πάταγος) de cymbales et de *tympana*, le tout entremêlé de mille cris (κραυγή μυρία), manifestations sonores qui induisirent en eux la peur (φόβος)<sup>85</sup>. Ainsi, bien que ces hommes reconnaissent les instruments de musique qu'ils entendent, ce tohu-bohu nocturne, entendu en terre étrangère, les effraie.

### L'expérience de la musique métroaque ou l'extatisme rituel

Dans les représentations qu'en font les Grecs, les ambiances sonores qui caractérisent l'univers métroaque se font les accompagnatrices par excellence de l'extatisme<sup>86</sup>. De fait, les corpus littéraire et iconographique regorgent de documents où le brouhaha des percussions et le grondement des *auloi* incitent à des hurlements

---

<sup>84</sup> La date de cette source est controversée, située entre le V<sup>e</sup> siècle et le I<sup>er</sup> siècle de notre ère (C. Jacob, 2001, 8 en ligne).

<sup>85</sup> Sur ce passage, voir C. Jacob, 2001, 15-17 en ligne.

<sup>86</sup> Voir Y. Ustinova, 2017, 134-135. « (...) there is a link between noise and disorder. » (S.A. Gurd, 2016, 28).





**Figure 14b**

vase de fabrication athénienne, daté entre 475 et 425 (figures 14a-d), et qui fut trouvé dans un riche tombeau de Spina, le port étrusque sur l'Adriatique<sup>88</sup>. La scène processionnelle qui orne ce vase comprend tous les éléments de l'extatisme, et dépeint une ambiance sonore digne de celles dont se délecte la Mère; il s'impose par conséquent d'y jeter un regard. Défilant sur tout le pourtour de ce cratère à volutes, la procession se compose de danseurs et de musiciens d'âge et de sexe différents, avec une majorité de femmes. Les participants, comme enivrés par la musique, se laissent emporter dans une

inarticulés et à des danses déchaînées<sup>87</sup>. Une telle correspondance est observable sur nombre de vases dionysiaques, où ménades et satyres s'adonnent à leurs danses exubérantes *crotales* et *tympana* en main. Elle paraît également sur le cratère de Ferrare, un

<sup>87</sup> Parmi l'abondante littérature disponible sur l'extatisme et ses représentations, nous nous bornerons pour le moment à citer les travaux de V. Toillon (2014; 2017) et d'Y. Ustinova (1992-1998; 2011; 2017; 2018; 2021).

<sup>88</sup> Le cratère appartenait sans doute à un aristocrate (C. Isler-Kerényi, 2003). Sur ce vase, voir entre autres I. Loucas, 1992; M. Dillon, 2002, 160-161; C. Isler-Kerényi, 2014, 159-161; leurs avis respectifs sont exposés *infra*, p. 192 n. 91. S.D. B Bundrick (2020, 125-126) soulève les difficultés que représente, dans les analyses iconologiques, le commerce des vases athéniens : « Many Athenian vases that we rely on for understanding of local *mousikē* were exported in antiquity to Greek and non-Greek communities throughout the Mediterranean, inspiring new questions based on their new audiences. » (S.D. Bundrick, 2020, 125). Les vases athéniens exhumés des sépultures de Spina font l'objet de nombreux questionnements (voir T.J. Smith, 2020). Quoiqu'il en soit, T.J. Smith (2020, 133) rappelle à juste titre que ces vases, indépendamment de leur lieu de trouvaille, « began life in a potter's workshop in Athens and passed through many hands along the way ».

danse effrénée impliquant la manipulation de serpents, que certains portent sur leur tête en guise de couronne. Les attitudes des danseurs, qui renversent la tête vers l'arrière en agitant leurs cheveux défaits, traduisent leur total investissement dans l'acte rituel<sup>89</sup>. La bouche entr'ouverte de certains laisse supposer qu'ils émettent des chants ou des cris (figure 14b). Parmi les instrumentistes qui donnent le ton à la danse rituelle, un jeune garçon, paré d'une jolie tunique et la tête ceinte de serpents, joue des cymbales. Au centre de cette même scène, une femme frappe sur la peau d'un grand tympanon, pendant qu'une autre, dans le coin gauche, souffle dans un aulos (figure 14c)<sup>90</sup>. À la tête



**Figure 14c**

du cortège, un liknophore, immédiatement suivi d'une aulétride, se dirige vers le point culminant de la scène, où trône un couple divin dans un espace sacré, encadré de deux colonnes (figure 14d). Sceptre et phiale en main, le dieu, à l'instar des mortels qui le vénèrent, est couronné de serpents, alors que la déesse est accompagnée d'un petit lion

<sup>89</sup> « L'aspect frénétique des danses est aussi caractérisé par le rejet de la tête en arrière, la bouche entrouverte. » (V. Toillon, 2017, 114). Pour les traits physiologiques représentatifs de l'extatisme dans l'iconographie, voir V. Toillon, 2017, 110-130.

<sup>90</sup> « A very noisy affair » affirme C. Isler-Kerényi (2014, 160).



Figure 14d

qui semble surgir de son côté gauche. Derrière le couple divin, un joueur d'aulos vêtu d'une longue robe ornementée ferme la marche processionnelle.

Désignés sous les qualificatifs *kalos* et *kale*, les divinités représentées sur le cratère ne peuvent être identifiées avec certitude<sup>91</sup>. Il n'est toutefois pas hasardeux de supposer que les actes rituels dépeints relèvent, au moins en partie, de pratiques extatiques authentiques<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> L'identité du dieu a suscité le débat chez les spécialistes, qui ont reconnu tantôt Sabazios, tantôt Hadès, tantôt Dionysos (I. Loucas, 1992; S.D. Bundrick, 2005, 159-160; C. Isler-Kerényi, 2009, 70; H. Bowden, 2010, 90). I. Loucas (1992) propose que la scène représente un rituel en l'honneur de Rhéa-Kybelè et de Dionysos, selon une version orphique du culte de la Grande Déesse de Phlyées, tel qu'observé par les Lykomides. Or, l'hypothèse est d'autant plus fragile qu'elle s'appuie sur des données disparates et difficiles à concilier. C. Isler-Kerényi (2014, 160-161) croit plutôt que le vase représente le dieu étrusque Puphluns, et qu'il fut décoré selon les instructions de son acheteur. Mais la déesse au lion occupe une place trop significative dans la composition picturale pour qu'on puisse en faire une simple suivante du dieu, comme le suggère l'autrice. En considérant les autres objets inhumés dans la tombe où fut trouvé ce cratère, T.J. Smith croit y reconnaître des divinités syncrétiques, telles que Dionysos-Hades ou Dionysos-Sabazios et Artémis-Hécate ou Cybèle-Chloe (2020, 138).

<sup>92</sup> Dans la mesure où ce vase a fait l'objet d'un commerce, passant d'un atelier de la cité d'Athènes à un tombeau étrusque, les actes figurés ainsi que leurs multiples composantes devaient être répandus en

Le peintre athénien qui a décoré ce vase – auquel font écho d'autres spécimens – a, en effet, très bien pu puiser son sujet dans la vie religieuse de sa cité. À cela s'ajoutent les témoignages de certains auteurs, dont Platon et Aristophane, qui entérinent la tenue à Athènes de pratiques de type extatique, notamment celles qui concernent les Corybantes. Ces divinités secondaires – mais non moins intégrantes de la vie religieuse

---

Grèce, relevant d'une religion pour ainsi dire « généralisée » : « the Athenian-made vases (...) representing various aspects of cultic ritual, belong squarely to the class of circulated religion » (T.J. Smith, 2020, 135). La concordance entre la scène sur ce cratère et la description que fournit Démosthène des pratiques rituelles tenues par Eschine et sa mère est frappante, malgré toutes les difficultés que recèle une telle association (Démosthène, *De corona*, 259-260; sur ce passage, voir le commentaire dans l'édition de Y. Harvey, 2001, 254-256; voir encore M. Dillon, 2002, 158-160). Si l'on en croit certains témoignages, les pratiques qu'évoque l'orateur seraient métrôaques. Selon un fragment attribué à Néanthes (*FGrH* 84 F 37), les cris « Huês Attês » lancés par les participants lors du rituel invoqueraient Attis, un personnage légendaire de Lydie solidaire du culte de la Mère et qui, à l'instar des autres compagnons de la déesse, est un eunuque (Strabon, 10.3.18; Harpocraton, *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Ἄττης; Hésychios, s.v. Ἄττης; *Lexica Segueriana*, s.v. Ἄττης; sur Attis, voir Pausanias, 7.17.9; 7.20.3; Lucien, *La déesse Syrienne*, 15; voir P. Borgeaud, 1996, 58-59, 64-65, *passim*; le collectif *Cybele, Attis and related cults* (1996)). Les « Euoi Saboi » seraient quant à eux en dialecte phrygien, et concerneraient le culte de Dionysos-Sabazios (Eustathe, *Commentarium in Dionysii periegetae orbis descriptionem*, 1069.4-7; Photios, *Lexicon*, s.v. εὐοῖ σαβοῖ; Stephanus, *Ethnica*, s.v. σάβοι; *Lexicon Patmense*, 260; *Lexica Segueriana*, s.v. εὐοῖ σαβοῖ; Pseudo-Zonaras, s.v. εὐοῖ σαβοῖ; Suda, s.v. εὐοῖ σαβοῖ; scholie à Démosthène, *De corona*, 295; voir aussi *De false legatione*, 199, 281). Photios dit que ce sont des cris mystiques (μυστικὰ ἐπιφθέγματα), alors que le scholiaste qui commente le passage qualifie ce cri de « bachique » (βακχικόν τι ἐπίφθεγμα). La conjonction de ces données pourrait laisser croire que la scène dépeinte sur le vase et la description de Démosthène font référence à des pratiques extatiques célébrant ensemble Sabazios et la Mère (voir entre autres Y. Ustinova, 2017, 123-124). Des liens entre les deux divinités sont perceptibles dès le V<sup>e</sup> siècle, chez Aristophane (*Oiseaux*, 873-875; voir aussi Lucien, *Assemblée des dieux*, 9.3). Un peu plus tard, Théophraste souligne des rapports entre Sabazios et les serpents (*Caractères*, 16.4), et Strabon (10.3.18) fait dériver de Phrygie les pratiques décrites par Démosthène, qu'il précise être des *sabazia* et des *mêtrôa*. Enfin, la chose est on ne peut plus incertaine, mais le passage de Démosthène confirme néanmoins que des actes rituels de l'ordre de ceux que l'on observe sur le cratère pouvaient être accomplis dans le cadre de certaines pratiques.

d'Athènes à l'époque classique<sup>93</sup> –, dont les pratiques s'accomplissaient au rythme des coups retentissants du tympanon, paraissent aux côtés de la Mère dans un passage de la tragédie *Hippolyte* d'Euripide, où l'on soupçonne une cause divine à l'état lamentable de Phèdre<sup>94</sup>. Cette allusion à la déesse, si concise soit-elle, suggère qu'elle était conçue comme une divinité susceptible de posséder et d'instiller un désordre, une perte de contrôle résultant de son emprise totale sur l'être. Cette dimension de la déesse porte à croire que des rituels extatiques, qui se traduisent comme des moments de contact avec la divinité, étaient accomplis en son honneur à Athènes. Il s'impose par ailleurs de considérer le lien étroit qui relie, dans l'imaginaire grec, l'extatisme aux contrées asiatiques. Percussions grondantes, *auloi* stridents et ululements d'exaltation sont souvent dits retentir dans les pittoresques décors d'une Phrygie légendaire<sup>95</sup>, encore que leur grécité ne fasse aucun doute<sup>96</sup>. Reléguer l'extatisme à des contrées étrangères correspond, en fin de compte, au « système d'opposition adopté par les Anciens », selon lequel « le bruit est du côté du désordre, de l'étrange »<sup>97</sup>, le bruit se faisant en lui-même l'expression de ce désordre<sup>98</sup>.

### Les effets curatifs d'une musique extatique

Déclenché notamment grâce à une musique enivrante et à la danse, l'extatisme rituel peut opérer à la manière d'un traitement homéopathique, en remédiant aux

---

<sup>93</sup> Voir surtout Y. Ustinova, 1992-1998.

<sup>94</sup> Euripide, *Hippolyte*, 141-144, cité *supra*, p. 153-154; voir aussi Lucien, *Alexandre*, 13.12. Il s'agit dans *Hippolyte*, tragédie produite en 428, de la plus ancienne mention littéraire conservée de la Mère.

<sup>95</sup> Concernant les liens entre ces pratiques extatiques, leurs composantes et l'Asie Mineure, voir notamment Y. Ustinova, 2017, 123-124; *infra*, le chapitre 3, *passim*.

<sup>96</sup> « One can scarcely insist enough on the paradox that ecstatic dancing, the mark *par excellence* of an 'eastern' cult, was, in all seeming, indigenous in Greece. » (R. Parker, 1996, 160).

<sup>97</sup> C. Vendries, 2015, 228.

<sup>98</sup> Par exemple, « noisy crowds were a sign of people's lack of self-control. » (S.A. Gurd, 2016, 51; voir Platon, *Apologie*, 17d, 20e, 21a, 27b, 30c; Lois, 700c).

désordres internes par un désordre externe (musique percussive et danse exubérante). Cette notion est clairement exposée dans les *Lois* de Platon, qui fait allusion précisément aux rituels de purification corybantiqes et bachiques :

τεκμαίρεσθαι δὲ χρῆ καὶ ἀπὸ τῶνδε ὡς ἐξ ἐμπειρίας αὐτὸ εἰλήφασι καὶ ἐγνώκασιν ὄν χρήσιμον αἶ τε τροφοὶ τῶν σμικρῶν καὶ αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι· ἠνίκα γὰρ ἂν που βουληθῶσι κατακοιμίζειν τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τούναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις αἰεὶ σείουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθαπερὲ τῶν ἐκφρόνων Βακχείων, ἰάσει ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι.

Il faut en juger à partir de ce qui suit, selon l'utilité qu'admettent par expérience et reconnaissent celles qui élèvent les petits enfants et celles qui accomplissent les guérisons des Corybantes. Car lorsque les mères veulent endormir des petits enfants agités, elles ne leur apportent pas la tranquillité mais, au contraire, le mouvement, les balançant incessamment dans leurs bras. Et elles ne restent pas en silence mais chantent des mélodies, sans art ni technique, tels les airs d'*auloi* joués par les enfants. Et ainsi, combinant au chant les mouvements de la danse, comme ceux qui sont sous l'emprise de la frénésie bachique, elles les guérissent.

(Platon, *Lois*, 7.790d-e)<sup>99</sup>

Mais l'idée que la musique peut agir comme un remède se perçoit déjà bien avant les écrits de Platon, notamment dans la philosophie pythagoricienne et chez Homère, où ses effets thérapeutiques lui confèrent une place aux côtés de la médecine<sup>100</sup>. Les grands

---

<sup>99</sup> Sur ce passage, voir notamment Y. Ustinova, 2017, 117-118. « (...) Corybantism was, *inter alia*, a technique of healing mental disorders. » (Y. Ustinova, 2018, 44; voir aussi son article de 1992-1998, 509).

<sup>100</sup> La musique et la médecine sont toutes deux qualifiées de *technai* dans le langage des présocratiques, qui les auraient appréhendées comme un ensemble cohérent (J. Figari, 2006, 122, 134). Cela fait écho à un fragment pythagoricien, où la musique, la médecine et la mantique sont honorées sur un pied d'égalité (École pythagoricienne, D 1 DK; pour la musique thérapeutique chez les pythagoriciens, voir A. Provenza,

musiciens légendaires sont d'ailleurs souvent d'habiles guérisseurs, comme Musée, Orphée<sup>101</sup> ou encore le centaure Kheirôn, lequel, selon certaines traditions, aurait été maître d'Asclépios et aurait enseigné à Achille les vulnérables ainsi que l'art musical<sup>102</sup>. Dans le *Banquet* de Platon, les affinités entre médecine et musique sont exaltées par le médecin Éryximaque, qui vante les vertus « harmonisantes » de ces sciences de l'amour<sup>103</sup>. Il explique que de la même façon que la médecine vise à instituer l'amour entre des éléments *a priori* antagoniques – entre le chaud et le froid, l'amer et le doux, le sec et l'humide (186c-e) – la musique génère l'harmonie entre des éléments initialement opposés entre eux<sup>104</sup>, comme les sons aigus et les sons graves, les rythmes lents et les rythmes rapides (187a-c). Ainsi, le musicien et le médecin répondent de fonctions semblables et leur compétence repose sur des qualités et acquis analogues. Dans une tragédie de Sophocle, le scepticisme d'Ajax quant à l'efficacité thérapeutique des chants

---

2020, *passim*). Par un enchantement (ἐπασιδή), les fils d'Autolykos font cesser l'écoulement du sang de la blessure d'Ulysse (Homère, *Odyssée*, 19.456-458; J. Figari, 2000, 3; 2006, *passim*). Pour un portrait global de la question, avec des sources et des références, voir A. Provenza, 2020.

<sup>101</sup> Ils seraient, entre autres, les premiers à avoir connu les herbes médicinales (Théophraste, *Histoire des plantes*, 9.19.2; Pline, *Histoire naturelle*, 21.20.145, 25.2.12; F. Lasserre, 1954, 15).

<sup>102</sup> Maître d'Asclépios : Pindare, *Pythiques*, 3.6; voir P.-M. Schuhl, 1952, 200; maître d'Achille en matière de vulnérables : Homère, *Illiade*, 11.831; en musique : F. Lasserre, 1954, 13; E. Moutsopoulos, 1959, 161. L'*Illiade* affecte à cette dernière fonction Phénix, un personnage que F. Lasserre dit avoir été « créé de toutes pièces par Homère », la tradition ne connaissant que Kheirôn comme précepteur du fils de Pélée en matière de musique (p. 13).

<sup>103</sup> F. Pelosi (2006) fournit une intéressante analyse de la musique comme synonyme de l'amour dans ce dialogue. Elle souligne, dans la description que donne Éryximaque de la médecine, l'emploi d'expressions analogues à celles employées pour la musique (186c7-186e3; F. Pelosi, 2006, 28-29). Notons que la musique et la médecine sont toutes deux placées sous le patronage d'Apollon (Platon, *Cratyle*, 405a-b). Sur la musique et la médecine, voir encore R.W. Wallace, 2015, 45-48.

<sup>104</sup> Éryximaque explique que l'harmonie n'est pas un mélange d'éléments contraires, mais le résultat consonnant d'éléments préalablement opposés. En mettant l'amour et la concorde entre les différents éléments, la musique – comme la médecine – est à l'origine de l'harmonie.

sur le corps montre que la société athénienne du V<sup>e</sup> siècle était familière avec le concept d'une « médecine musicale » :

οὐ πρὸς ἰατροῦ σοφοῦ  
θρηνεῖν ἐπωδάς πρὸς τομῶντι πήματι.

Ce n'est pas d'un bon médecin de  
gémir des incantations devant un mal requérant un scalpel.  
(Sophocle, *Ajax*, 581-582)

Il n'est par conséquent pas anodin que Kybelê d'Asie soit invoquée dans la tragédie *Sémélé* comme

σοφὴν θεῶν ὑμνωδὸν ἰατρόν θ' ἄμα.

celle qui, parmi les dieux, est tout à la fois habile musicienne et guérisseuse.  
(Diogène, *TrGF* 1.5)

La contiguïté du qualificatif ὑμνωδός et du nom ἰατρός dans ce fragment non seulement confirme les prérogatives de la déesse en matière de musique et de guérison<sup>105</sup>, mais suggère également la complémentarité de ces deux domaines. Si l'on en croit Diodore de Sicile, qui écrit au I<sup>er</sup> siècle mais dont le propos n'est pas étranger à l'Athènes classique, les pouvoirs de guérison de la Mère s'exerceraient par le biais de moyens musicaux :

πρὸς δὲ τούτοις καθαρμούς τῶν νοσοῦντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παιδῶν εἰσηγήσασθαι·  
διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπωδαῖς σωζομένων καὶ τῶν πλείστων ὑπ' αὐτῆς  
ἐναγκαλιζομένων, διὰ τὴν εἰς ταῦτα σπουδὴν καὶ φιλοστοργίαν ὑπὸ πάντων αὐτὴν ὀρεῖα  
μητέρα προσαγορευθῆναι.

---

<sup>105</sup> Pour les pouvoirs cathartiques et apotropaiques de la Mère, voir P. Borgeaud, 1996, 51-55; N. Robertson, 2003, 221-222; W. Allan, 2004, 142 n. 124.



En plus de ceci, elle enseigne des remèdes pour soigner les maladies des troupeaux et celles des petits enfants; les petits bébés ayant été sauvés par ses incantations et la plupart ayant été pris dans ses bras, elle fut appelée par tous Mère de la montagne, en vertu de son zèle et de sa tendre affection.

(Diodore, 3.58.3)

Les *epôidai* par lesquels la déesse soigne les êtres malades consistent en des paroles chantées, qui agissent au niveau physique mais aussi sur les dispositions psychiques des mortels<sup>106</sup> :

θεραπεύεσθαι δὲ τὴν ψυχὴν ἔφη, ὦ μακάριε, ἐπωδαῖς τισιν· τὰς δ' ἐπωδάς ταύτας τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλοῦς· ἐκ δὲ τῶν τοιούτων λόγων ἐν ταῖς ψυχαῖς σωφροσύνην ἐγγίγνεσθαι, ἧς ἐγγενομένης καὶ παρουσίας ῥάδιον ἦδη εἶναι τὴν ὑγίειαν καὶ τῆ κεφαλῆ καὶ τῷ ἄλλῳ σώματι πορίζειν.

On dit, mon cher, que l'âme peut être soignée par des charmes, et ces charmes sont constitués de belles paroles. À partir de telles paroles, on insinue dans les âmes la tempérance, et celle-ci s'étant insinuée et rendue présente, il devient plus facile de soigner la tête ainsi que tout le reste du corps.

(Platon, *Charmide*, 157a)

Cette définition n'est pas sans faire écho à la notion d'éthos musical, surtout dans la mesure où elle précise que c'est la partie psychique de l'être qui est d'abord exposée aux

---

<sup>106</sup> L'*epôidê* renvoie à des paroles chantées (Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 28; F. Lasserre, 1954, 15 n. 5; B. Boehm, 1958, 134; E. Moutsopoulos, 1959, 142; F. Pelosi, 2004, 402-403). Un bon enchanteur peut chasser la peur de la mort (Platon, *Phédon*, 78a1-5) ou susciter un sentiment d'amour (Xénophon, *Mémorables*, 2.6.10). Sur ces charmes, voir le *Charmide* et les passages suivants : Eschyle, *Euménides*, 650; Sophocle, *Ajax*, 581-582; *Œdipe à Colone*, 1193-1194; Platon, *Banquet*, 203a; *Euthydème*, 289e-290a; *Lois*, 2.659e, 671a, 10.887d...; Xénophon, *Mémorables*, 2.6.11 et 13, 3.11.16 et 18; Eschine, *Contre Ctésiphon*, 192.10; Aristote, *Histoire des animaux*, 7(8).605a6; Démosthène, *Contre Aristogiton*, 1.80; sur l'*epôidê*, voir F. Pelosi, 2004; A. Provenza, 2020, 352.

forces de la musique. Formulée de différentes façons dans divers types d'écrits, la conviction que la musique peut agir sur l'intériorité de l'être se situe dans l'orbite des pratiques rituelles extatiques, où elle fait prévaloir une conjonction entre l'expérience rituelle de l'extatisme, que suscitent certains tempéraments musicaux, et le rétablissement d'un équilibre physio-psychologique comme corollaire de ces états altérés de conscience.

Si une telle équation ne paraît pas de façon explicite en relation avec la Mère à l'époque qui nous intéresse, elle semble se révéler par la combinaison de témoignages. Par exemple, le titre *mêtragyrêtês*, dont l'office concernait la Mère<sup>107</sup>, rappelle l'*agyrêtês*, auquel Platon reproche les prétentions charlatanesques de pouvoir expier les pires maux par des charmes :

ἀγύρται δὲ καὶ μάντιες ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπωδαῖς, εἴτε τι ἀδίκημά του γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκεῖσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἐορτῶν (...)

Des *agyrtai* et devins vont aux portes des riches, les persuader qu'ils sont investis d'un pouvoir que leur procurent les dieux et qui, moyennant des sacrifices et des incantations, peuvent les guérir, leur laissant ainsi entendre que si eux-mêmes ou un ancêtre se sont rendus coupables d'un méfait, ils peuvent l'expier par des réjouissances et des fêtes (...)  
(Platon, *République*, 2.364b)

---

<sup>107</sup> Selon une légende relatée par Photios, c'est parce que les Athéniens avaient tué un *mêtragyrêtês* qu'ils avaient consacré, suite aux conseils de l'oracle, le Mêtρόν à la Mère des dieux sur l'Agora (*Lexicon*, s.v. μητραγύρτης; aussi *Suda*, s.v. μητραγύρτης; voir surtout M. Munn, 2006, 56-66). Appelé *mêtragyrêtês* au lieu de dadouque, prestigieux titre éleusinien, Callias se sent insulté (Aristote, *Rhétorique*, 1405a20). Les *mêtragyrtai* portent le tympanon, et sont généralement considérés d'un mauvais œil (Athénée, 12.541e). La fable 236 d'Ésope, citée dans le tableau A sur le tympanon (no. 3), évoque des *mênagyrtai* ambulants, qui se servent de *tympana*. Selon la *Suda*, il s'agirait de prêtres de Rhéa, qui se rencontraient chaque mois (*Suda*, s.v. Μηναγύρτης; aussi *Scholia in Protrepticum et Paedagogum*, 304.9). Ménandre avait écrit une comédie intitulée *Μηναγύρτης*, mais il n'en reste rien mis à part une citation chez Athénée (11.472b).

Le parallèle s'établit d'autant plus naturellement que les figures du *mêtragyrtês* et de l'*agyrtês* sont toutes deux ouvertement appréhendées d'un œil suspicieux. N'allons cependant pas croire qu'une telle incrédulité touchait tout le monde; sans doute une partie de la population athénienne embauchait-elle ces prêtres ambulants, comme le laisse d'ailleurs entendre Platon<sup>108</sup>. À supposer, donc, que ces *agyrtai* aient été liés de quelque façon que ce soit au culte de la Mère, nous aurions là un clair témoignage d'une musique métrique considérée, par certains du moins, comme purificatrice dans l'Athènes classique. Force est toutefois d'en convenir, le parallèle entre le *mêtragyrtês* et l'*agyrtês* est fragile.

D'un autre côté, on décèle d'importantes ressemblances entre la phonosphère de la Mère et les ambiances sonores inhérentes aux pratiques thérapeutiques décrites par Platon dans *Les Lois*. Le tympanon, l'aulos et les rythmes trépidants qui priment auprès de la déesse animent les rituels corybantiques et bachiques, où, par leur effet enivrant, ils permettent aux participants d'expérimenter l'extatisme curatif<sup>109</sup>. Souhaitant guérir son père de l'amour maladif qu'il a pour les tribunaux, Bdélycléon le fait participer, en vain certes, au rituel corybantique, auquel donne le rythme le tympanon :

μετὰ τοῦτ' ἐκορυβάντιζ' ὁ δ' αὐτῷ τυμπάνῳ  
ἄξιας ἐδίκαζεν εἰς τὸ Καινὸν ἐμπεσών.

Après cela, il le fit « corybantiser », mais lui, s'échappant d'un bond au son du tympanon, se jeta tout droit au Nouveau Tribunal et se mit à faire le juge.

(Aristophane, *Guêpes*, 119-120)

---

<sup>108</sup> Notons que Platon se montre plutôt conservateur en matière de pratique religieuse (e.g. *Lois*, 10.910b-c, cité *supra*, p. 186-187).

<sup>109</sup> Sur les pratiques extatiques des Corybantes, voir Platon, *Lois*, 7.790c; *Criton*, 54d; *Ion*, 534a, 536c; Aristophane, *Guêpes*, 8. « The common manifestation of Corybantism was ecstatic dancing in the state of collective violent frenzy (...). The rites involved deafening music as well as dancing, and produced a powerful effect on the participants. » (Y. Ustinova, 2018, 44).

L'utilisation du tympanon dans le cadre de pratiques extatiques curatives pourrait reposer sur l'idée que l'instrument est lui-même doté de certains pouvoirs. Abonde en ce sens un groupe d'épigrammes, qui racontent qu'un Galle<sup>110</sup>, menacé par un lion alors qu'il est réfugié dans une grotte, réussit à faire fuir la bête en faisant retentir la peau grondante de son tympanon. Écartant ainsi son propriétaire du danger, voire d'une mort certaine<sup>111</sup>, le tympanon paraît dans ce contexte comme un instrument sonore apotropaïque.

L'on serait par conséquent tenté de croire que le lien qu'établit Euripide, dans *Hippolyte* et ailleurs dans son œuvre, entre la Mère et les Corybantes s'appuie sur les affinités non seulement sonores, mais aussi fonctionnelles de leurs pratiques respectives<sup>112</sup>. Dans les *Bacchantes*, les *auloi* phrygiens accompagnent les danses des Corybantes, qui ont inventé le tympanon pour le remettre à Rhéa, la déesse Mère (v. 126-129). Bien qu'il puisse faire référence à une facture singulière de l'instrument<sup>113</sup>, le

---

<sup>110</sup> Intimement liée à la Mère, la figure du Galle n'apparaît pas avant le III<sup>e</sup> siècle dans les textes grecs (P. Borgeaud, 1996, 61). Les personnages masculins qui côtoient la déesse dans nombre de récits, notamment Attis et autres émasculés, n'auraient pas connu de succès dans l'Athènes classique (P. Borgeaud, 1996, 56-88). Mais Attis et d'autres figures de ce genre ont peut-être pénétré Athènes avec leur déesse, sans toutefois y intégrer le culte officiel (voir *supra*, p. 192 n. 92).

<sup>111</sup> *Anthologie Palatine* 6.217, 218, 219, 220, 237. Dans les épigrammes 51 et 94 du livre 6 de l'*Anthologie Palatine*, Alexis et Clytosthène, dont le premier est qualifié de θῆλυς (« efféminé »), font offrande de leurs *tympana* à une Mère Rhéa dompteuse de lions. Sur les quinze épigrammes dans lesquelles on rencontre le tympanon, seulement six s'inscrivent dans un contexte culturel ou rituel autre que métroaque. Elles concernent Bakchos (6.165), Dionysos (9.603), Bromios (16.214), Artémis Limnatis (6.280), et deux autres s'inscrivent en contexte funéraire (7.485, 13.21). L'idée d'une musique apotropaïque s'impose pendant des siècles. Pratinas racontait, par exemple, comment Thalétas avait réussi, grâce à sa musique, à mettre un terme à la peste qui ravageait la ville de Sparte (Pseudo-Plutarque, *De la musique*, 42).

<sup>112</sup> Euripide, *Hippolyte*, 141-144; *Bacchantes*, 126-129. « For Athenians, the 'Mother' and her associates the Korybantes are linked with madness, which they both send and heal. » (R. Parker, 1996, 160). « The cult of Meter is able to take part in both aspects of Greek cult practice, as the goddess is worshipped both as a civic cult of the polis and a deity of private ecstasism. » (L.E. Roller, 1996, 319).

<sup>113</sup> L'un des deux tuyaux de l'aulos phrygien aurait été muni à son embout d'une corne en forme de pavillon, dont la fonction aurait été sensiblement la même que celle d'une sourdine (Plutarque, *Moralia*, 150e; A.

qualificatif « phrygien » pourrait faire allusion aux origines phrygiennes de Rhéa-Kybelê, mais pourrait aussi faire référence au mode phrygien sur lequel on peut penser qu'était jouée la mélodie corybantique, reconnue pour induire l'extatisme et pour exercer des effets thérapeutiques. Car non seulement le mode phrygien était associé aux pratiques extatiques<sup>114</sup>, mais il était lui-même tenu pour avoir des effets guérisseurs. Théophraste, qui vit au IV<sup>e</sup> siècle, raconte dans son traité *Sur l'enthousiasme* qu'un air phrygien joué sur l'aulos peut guérir des maladies corporelles, notamment la sciatique<sup>115</sup>. Peut-être les *orgia* de Kybelê qu'évoque le chœur dans le tout premier chant des *Bacchantes* (v. 77-78) trouvent-ils un parallèle dans les *auloi* phrygiens des Corybantes (v. 125-128). Quoi qu'il en soit, Euripide trace assurément un lien entre ces divinités secondaires de l'extatisme curatif et la déesse de Phrygie. Ce lien se consolide déjà quelques décennies plus tard, notamment dans le deuxième acte de la comédie *Theophoroumenê* de Ménandre, dont un fragment évoque une jeune fille rendue extatique par la musique corybantique et qui, alors, entonne un hymne en l'honneur de Kybelê<sup>116</sup>. Ce court fragment de Ménandre suggère que c'est précisément par le biais de la musique que s'articule la relation entre les Corybantes et Kybelê, relation qui entérine la fonction curative des *orgia* de la déesse, comme l'entérinait déjà Euripide en établissant un rapport entre ces *orgia* et les catharmes bachiques qu'accomplissent dans la montagne les compagnes de Dionysos :

---

Bélis, 1986b). Or, on ne trouve aucune représentation d'un tel instrument sur les vases ou dans les textes de l'Athènes classique, encore que la recherche lexicale soit difficile pour l'aulos vu la pluralité de noms et d'attributs que lui donnent les Grecs (voir les remarques d'A. Bélis, 1986b, 21-22).

<sup>114</sup> Voir *supra*, p. 54.

<sup>115</sup> Théophraste, fr. 726B Fortenbaugh. Disciple d'Aristote, Théophraste a possiblement été influencé par l'enseignement de son maître. L'association de l'aulos et du mode phrygien dans son exposé fait inévitablement penser au livre 8 de la *Politique*. Remarquons cependant l'absence, dans le fragment de Théophraste, de la terminologie « orgiastique »; même s'il est possible que Théophraste en ait fait usage, il est plus prudent de ne pas l'employer. Enfin, c'est non sans intérêt qu'on lit plus tard chez Plutarque que le mode phrygien suscite les emportements bachiques et corybantiques (*Moralia*, 759b1-4).

<sup>116</sup> Ménandre, *Theophoroumenê*, 36-41; sur cette partie de la pièce et sa restitution, voir l'édition de W.G. Arnott, 1996, 60-67.

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-  
μων τελετὰς θεῶν εἰ-  
δὼς βιοτὰν ἀγιστεύει  
καὶ θιασεύεται ψυ-  
χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ-  
ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,  
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-  
για Κυβέλας θεμιτεύων  
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω  
κισσῶ τε στεφανωθεὶς  
Διόνυσον θεραπεύει.

ô béni, celui qui bienheureux,  
connaissant les *teletai* des dieux  
purifie sa vie;  
il initie son âme au thiasé  
dans la montagne, faisant le bacchant  
par de saintes purifications.  
Observant les *orgia* de Kybelê,  
la grande mère,  
secouant le thyrsé,  
couronné de lierre,  
il sert Dionysos.  
(Euripide, *Bacchantes*, 72-82)

En plus de mettre en exergue les affinités que partagent la Mère et Dionysos, ce passage – et toute la tragédie – associe les purifications générées par ces rituels extatiques à la Phrygie.

Le rôle de guérisseuse attribué à la Mère pourrait par ailleurs expliquer sa présence auprès d'Asclépios dans le sanctuaire d'Épidaure, comme en témoigne un

hymne en son honneur gravé sur une stèle découverte sur le site (*IG IV<sup>2</sup> 1.131*). L'inscription est datée entre le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, mais l'on s'entend généralement pour en faire remonter le texte à l'époque classique ou hellénistique<sup>117</sup>. Cet hymne raconte que la Mère des dieux, prise d'une colère noire – colère dont la raison, indéterminée dans l'hymne, était probablement connue des Grecs de l'époque<sup>118</sup>, encore que plusieurs versions de ce récit aient circulé, chacune suscitant sans doute des interprétations diverses –, abandonne les domaines célestes et la compagnie des dieux pour aller errer sur la terre. Elle met fin à ses pérégrinations seulement lorsque Zeus, irrité de cette attitude, intervient auprès d'elle :

Ὁ Ζεὺς δ' ἐξίσιδὼν ἄναξ  
τὰν Ματέρα τῶν / Θεῶν  
κεραυνὸν ἔβαλλε, καὶ  
τὰ / τύμπαν' ἐλάμβανε  
-πέτρας διέρρησσε / καὶ  
τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε·  
« Μάτηρ / ἄπιθ' εἰς θεοῦς,  
καὶ μὴ κατ' ὄρη πλανῶ, /  
μὴ σ' <ἦ> χαροποὶ λέον-  
τες ἢ πολιοὶ / λύκοι... »

Zeus, le maître, observe  
la Mère des dieux,  
lance la foudre, et  
prend les *tympana*

---

<sup>117</sup> Voir notamment Furley-Bremer, vol. I, 215-216; J.B. Torres Guerra, 2009, 240; R. Wagman, 2012, 224-226; P. Borgeaud, 2016, 288 *et sq.* Bien que l'appartenance géographique de la source dépasse le cadre de notre recherche, il était impensable de ne pas la considérer ici en raison de son importance dans le corpus métrique, mais aussi parce qu'elle comporte l'unique mention épigraphique – certes poétique – du tympanon.

<sup>118</sup> Furley-Bremer, vol. I, 216.

puis fend la pierre, et  
prend les *tympana*;  
« Mère, retourne chez les dieux,  
N’erre pas sur les montagnes  
De peur que les lions aux yeux clairs  
Ou les loups gris ne t’[attrapent] »  
(*Hymne à la Mère des dieux*, 9-14)<sup>119</sup>

Les grandes ressemblances entre ce récit et celui qui régit le culte d’Éleusis ont fréquemment été soulevées, et ne sont pas sans évoquer le stasimon de l’*Hélène* précédemment cité<sup>120</sup>. L’expression τύπανά τ’ ἔλαβε aux vers 12 et 14 attire d’autant plus l’attention qu’on la trouve au vers 1347 de la tragédie d’Euripide, au moment où Kypri saisit le tambourin (τύπανά τ’ ἔλαβε βυρσοτενή). La version que propose M.L. West de l’hymne épidaurien comporte même un vers 13a, où les *tympana* paraissent dans les

---

<sup>119</sup> Le texte grec est pris chez W.D. Furley, 2012, 234; voir aussi S. Perrot, 2016, 223-224.

<sup>120</sup> P. Borgeaud, 1996, 43-44; Furley-Bremer, vol. I, 216-217; W.D. Furley, 2012, 239-240; J.B. Torres Guerra, 2009, 242 et 244. J.B. Torres Guerra (2009, 240, 242-243) allègue qu’en dépit de sa vraisemblance, l’identification de la Mère des dieux à Déméter n’est pas forcément correcte. Le fait que la cause de la colère de la déesse d’Épidaure ne soit pas spécifiée consiste selon lui en un trait thématique fondamental distinguant ce récit de celui qui concerne Déméter et sa fille. Or, cet argument nous paraît trop faible pour pouvoir éradiquer le lien tout à fait évident qui relie les deux récits et qui s’établit précisément par l’association des deux déesses mères. Il s’impose d’ailleurs de garder en tête que nous n’avons qu’une version écrite d’un hymne qui était sans doute chanté en contexte rituel (sur les exécutions musicales dans les sanctuaires d’Asclépios, voir S. Perrot, 2016, 219-227). Nous sommes par conséquent privés de la dimension active de l’œuvre, et donc de nombreux détails la concernant. W.D. Furley (2012, 240-242) suggère que l’hymne raconte le viol de Déméter par Zeus, récit qui s’inscrirait dans les « mystères » phrygiens de la Mère, et qui est raconté sur le Papyrus de Derveni (col. XXII Kouremenos *et al.*). P. Borgeaud (2016, 288 *et sq.*), quant à lui, rapproche la Mère de l’hymne épidaurien d’une version non pas éleusinienne mais arcadienne de Déméter. Enfin, notons que l’introduction du culte d’Asclépios à Athènes aurait été appuyée par le personnel d’Éleusis, une coopération qui se laisse deviner dans l’association de la fête des *Epidauria* à la fête des Grands Mystères (voir R. Anderson, 2015, 314).



mains de Kypris<sup>121</sup>. Insistant sur l'évidente intertextualité des deux textes, cet ajout n'est cependant suggéré nulle part ailleurs, et s'explique probablement par la perplexité des spécialistes devant la formule itérative τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε – voire devant l'hymne tout entier<sup>122</sup> – à laquelle ils s'évertuent à trouver un sens. La répétition de la formule pourrait indiquer selon P. Borgeaud un rythme plus agité au moment où Zeus se déchaîne et intervient auprès de la Mère, « intervention probablement mimée par un acteur qui lance la foudre et s'empare d'un tambourin, frappant les rochers au rythme d'une danse surprenante (...) »<sup>123</sup> et dotée d'un caractère burlesque. Cette mention répétée et rythmée suggère en effet l'utilisation du tympanon lors de l'exécution de l'hymne. Le fait que les grondements du tambourin soient mentionnés au moment où il est question de la foudre de Zeus qui éclate et de la pierre qui est soudainement fendue met en exergue la relation établie, dans l'imaginaire sonore des Grecs, entre l'instrument et les bruits puissants de la nature et du divin. L'intervention sonore du tympanon lors du chant de l'hymne ne peut qu'avoir contribué à rendre vivant cet imaginaire. Dans cette optique, à l'instar du chœur dans la tragédie, l'hymne chanté dans le rituel agirait en tant que médiateur, faisant le pivot entre le récit et le rituel, le passé légendaire et le présent, les univers démétrique et métrique, mais aussi entre différentes sphères sonores, en conjuguant une forme musicale digne de la Muse et un contenu lourd de bruits fracassants et inquiétants. Remarquons aussi que le tympanon est saisi au moment où l'on dit que la déesse est menacée dans les montagnes par des lions et des loups, les mêmes animaux sauvages qui émettent des hurlements dans l'*Hymne homérique à la Mère des dieux*. Si l'on considère la fonction apotropaïque dont est doté le tambourin

---

<sup>121</sup> M.L. West, 1970, 213 : καὶ <Κύπρις ἔπειθε, καὶ>.

<sup>122</sup> Voir notamment M.L. West, 1970, 212-215; Furley-Bremer, vol. I, 217-218; W.D. Furley, 2012, 245-247; P. Borgeaud, 2016, 288.

<sup>123</sup> P. Borgeaud, 2016, 288; voir aussi Furley-Bremer, vol. I, 217-218; J.B. Torres Guerra, 2009, 242. « The *tympana* are the attribute *par excellence* of Meter, accordingly, the mention of them here in conjunction with Zeus gives the ritual setting for the events related in the myth. Moreover, he says that by 'making to take the tympana' Zeus is trying to get to the Mother's 'wavelength' so that he can communicate with her better. » (W.D. Furley, 2012, 245-246).

dans certaines épigrammes, où il protège son porteur d'un lion menaçant, il s'avère tout à fait légitime de penser que l'instrument ait pu, dans ce contexte épidaurien, être considéré comme un moyen de faire fuir le mal, en l'occurrence la maladie. L'une des questions qui planent sur l'expression τὰ τύμπαν' ἐλάμβανε concerne précisément le sujet du verbe λαμβάνω, à savoir qui, au juste, était tenu de prendre ces *tympana*<sup>124</sup>. Se pourrait-il que ce soit le malade qui ait été exhorté à saisir les *tympana* guérisseurs, alors que le prêtre ou tout autre interprète chantait l'hymne à la Mère, dans le cadre d'un rituel visant à le guérir ? Évidemment, cette suggestion ne peut dépasser le statut d'hypothèse, mais sachant que l'on se rendait au sanctuaire d'Épidaure expressément pour trouver remède à ses maux<sup>125</sup>, l'on peut supposer que la Mère et sa musique, en vertu de leurs pouvoirs apotropaïques et guérisseurs, aient rempli là un rôle thérapeutique<sup>126</sup>.

### Conclusion

Provenant des lointaines contrées de Phrygie, la Mère des dieux est associée à une phonosphère tumultueuse, marquée des rythmes des percussions retentissantes, des bourdonnements d'*auloi* et de cris d'animaux sauvages. Or, elle inspire en parallèle des musiques élaborées dans la tradition héritée de la Muse. L'*Hymne homérique à la Mère des dieux*, qui, par sa forme, rompt complètement avec son contenu sonore, ainsi que les chants qui invoquent la déesse phrygienne dans les œuvres théâtrales – notamment le stasimon dans l'*Hélène* d'Euripide et plusieurs extraits de chants choraux dans les

---

<sup>124</sup> Voir notamment S. Perrot, 2016, 224.

<sup>125</sup> Voir entre autres O. Panagiotidou, 2021. Ayant perdu la vue, le dieu Pluton se rend au sanctuaire d'Asclépios à Épidaure (Aristophane, *Pluton*, 665-699). Sur le sanctuaire et sa fonction en tant que lieu de guérison, voir notamment L. LiDonnici (1995), *The Epidaurian Miracles Inscriptions: Text, Translation and Commentary*, Atlanta; P. Sineux (2007), « Les récits de rêve dans les sanctuaires guérisseurs du monde grec : des textes sous contrôle », *Sociétés et Représentations*, 23, p. 45-65; S. Perrot, 2016.

<sup>126</sup> S. Perrot (2016) suggère que les bruits des animaux sauvages, notamment de ceux que l'on rencontre dans l'hymne dédié à la Mère, mais aussi des serpents, qui étaient prédominants auprès d'Asclépios, avaient une fonction apotropaïque à Épidaure.

*Bacchantes* – témoignent de la prédominance de la tradition musicale grecque et du contexte d'exécution des œuvres sur l'empreinte sonore de la divinité que ces chants célèbrent<sup>127</sup>. Les formes musicales privilégiées par la culture athénienne – comme les chants hymniques et choraux –, et qui sont inhérentes aux œuvres dramatiques, conviennent parfaitement à la divinité, indépendamment de sa phonosphère particulière. Or, la phonosphère de la Mère n'est aucunement laissée pour compte dans les chants et dans les pièces théâtrales, où elle profite d'une nomenclature si éloquente que l'on peut repérer la déesse derrière un simple qualificatif. La conciliation d'univers sonores antithétiques, par l'agencement d'une musique chorale élaborée avec soin, selon la tradition grecque, et d'un contenu textuel évoquant bruits et cris confus de Phrygie, corrobore la pluri-référentialité et l'intermédialité du chœur, lequel, par le biais de sa performance, se fait le pivot entre l'imaginaire et le réel, le présent et le passé, l'ici et le lointain, la tragédie et l'acte rituel, la musique chorale et la musique extatique<sup>128</sup>. D'un autre côté, l'on peut penser que dans le cadre de la pratique rituelle, le choix de la forme musicale et de son caractère reposait sur la version culturelle et/ou sur les circonstances entourant la performance musicale. Par exemple, alors que l'on peut inférer que le culte civique de la Mère sur l'Agora ait été assorti d'hymnes soutenus par la musique de la lyre ou de l'aulos – sans pour autant exclure la possibilité que ce culte ait aussi donné lieu à des ambiances sonores de type extatique –, le culte métroaque piréen, parmi d'autres cultes voués à la Mère, a très bien pu tenir des pratiques extatiques, accompagnées d'une ambiance sonore percussive et grondante dont les seules traces à nous être parvenues consistent en les descriptions que nous en ont léguées les poètes et auteurs dramatiques.

---

<sup>127</sup> « Despite the social marginality of the singers as protagonists in the heroic action, the tragic choral voices, in their variety and flexibility, draw their authority from a broadly shared musical and ritual poetic tradition which belongs to the political and religious culture of the city. » (C. Calame, 2013, 41).

<sup>128</sup> « With regard to the status of the choral group as an actor, as well as to its spatial position, this role can be interpreted through the general and instrumental concept of 'mediation' understood as intermediary between different levels of reference; and, as far as the power of the choral voice as medium in a process of (musical) communication is concerned, it can be made more precise through the particular and instrumental concept of 'intermediality'. » (C. Calame, 2013, 35).

Car bien que cette phonosphère grondante et confuse agisse pratiquement comme un symbole métroaque dans les représentations littéraires des Grecs, elle devait tirer ses grandes lignes de la pratique et se faire entendre dans quelque recoin de la grande cité d'Athènes.



## **Chapitre 3 : Dionysos**

Mais qui donne à ces maux entière guérison ?

La perte de la raison.<sup>1</sup>

Dionysos est une divinité très ancienne<sup>2</sup>, et sans aucun doute l'une des plus complexes et fascinantes du panthéon grec. Face à ce dieu aux multiples facettes et dont le culte, partout en Grèce, s'articule en une multitude de formes, la recherche d'une définition claire et univoque relève de l'utopie<sup>3</sup>. Répondent à la complexité du dieu ses nombreuses prérogatives<sup>4</sup>, dont les principales dans l'Athènes classique concernent le vin et tout ce qui est afférent à sa fabrication ainsi qu'à sa consommation, le théâtre, surtout la comédie, puis la danse et la musique, domaines qu'il partage avec d'autres divinités mis à part celui du vin. Intrinsèquement liés les uns aux autres sous la tutelle de Dionysos, ces domaines se conjuguent dans la notion d'ivresse, celle causée par le jus de la vigne

---

<sup>1</sup> Citation tirée de *Don Quichotte I*, de Cervantès (1949, trad. C. Oudin, Paris, p. 309).

<sup>2</sup> Son nom a été décrypté sur une tablette de Pylos (PY Tn 316) ainsi que sur une tablette de La Canée en Crète (KH Gh 3), toutes deux publiées par M. Ventris et J. Chadwick dans une célèbre étude (1956, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge). Une découverte récente à Khania s'y ajoute, qui cite à la fois Zeus et Dionysos (KH Gq 5, voir L. Godart et A. Sacconi, 2015, 85-87). Le fait que les fêtes de Dionysos soient éponymes des mois du calendrier de nombreuses cités est aussi significatif à cet égard (voir H. Versnel, 1990, 131; sur l'ancienneté de Dionysos, voir aussi R. Parker, 1996, 75; W. Allan, 2004, 140; J. Billings, 2020, 378).

<sup>3</sup> « (...) il n'est d'ailleurs pas assuré, pour un personnage si trouble que Dionysos, qu'une interprétation soit exclusive des autres » (M. Fauquier et J.-L. Villette, 2000, 283). C'est vrai pour tous les dieux grecs, mais Dionysos remporte assurément la palme en matière de plurivocité.

<sup>4</sup> Dans son ouvrage sur les inscriptions dionysiaques, A.-F. Jaccottet met bien en exergue toute la complexité du dieu (2003, *passim*, surtout vol. 1, 10-12; voir aussi P. Bonnechere, 1994, 181-182). « Dionysus has been described as the elusive god, the god of paradoxes and contradictions, and as such he is difficult to sum up succinctly. » (L. Reitzammer, 2017, 300).

mais aussi celle qu'expérimentent les participants lors de certains rituels extatiques<sup>5</sup>, où elle est générée par la musique et la danse. Les fêtes civiques athéniennes dédiées à Dionysos, de même que les occasions de la vie quotidienne qui lui sont associées en raison notamment du rôle indispensable qu'y joue le vin, sont en effet empreintes de musique et de danse, et génèrent des états altérés de conscience.

### Les fêtes civiques

Le calendrier athénien comprend quatre grandes fêtes dédiées à Dionysos : les Lénéennes, les Anthestéries, les Grandes et les Petites Dionysies, aussi appelées respectivement Dionysies Urbaines et Rurales<sup>6</sup>. Observées durant le mois Gamélion (janvier-février)<sup>7</sup>, les Lénéennes donnaient lieu à une procession et à un concours de comédies et de tragédies<sup>8</sup>, auquel seuls les Athéniens pouvaient assister<sup>9</sup>. La fête se tenait au Lœnaion, un lieu dont la nature et l'emplacement demeurent à ce jour impossibles à

---

<sup>5</sup> « The common thread linking Dionysus to both drama and wine is that the god created in his worshipers a state of *ecstasy*, which is, literally, a state of 'standing (*stasis*) outside (*ec*) of oneself'. » (J.D. Mikalson, 2005, 92).

<sup>6</sup> Pour les fêtes dionysiaques, nous renvoyons à l'ouvrage d'A.W. Pickard-Cambridge (1968), et à celui, plus récent, de N. Spineto (2005). Parmi ces fêtes, à Athènes seules les Anthestéries ont donné leur nom au mois durant lequel on les célèbre. Sur les relations entre les noms des mois et des fêtes civiques, voir W. Burkert, 1985, 225-227; sur le calendrier athénien, voir J.D. Mikalson, 1975.

<sup>7</sup> Scholie à Hésiode, *Travaux et les jours*, 504-506; A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 25; H. Versnel, 1990, 146. Aucune source ne précise les jours exacts des festivités, mais J.D. Mikalson (1975, 109-110) croit que le 12 du mois intégrait la fête, qui s'étendait selon lui jusqu'au 19.

<sup>8</sup> Aristote, *Constitution d'Athènes*, 57.1. Des tragédies ont intégré les festivités au moins dès le dernier tiers du V<sup>e</sup> siècle : un prix visant à récompenser les acteurs a été institué aux Lénéennes d'abord pour les acteurs comiques, vers 440, puis pour les acteurs tragiques, vers 432 (*IG II<sup>2</sup> 2325*; voir M. Ercoles, 2020, 134; voir aussi K. Melidis, 2020, 203).

<sup>9</sup> Aristophane, *Acharniens*, 504-506 et la scholie à 504a-b1.

déterminer<sup>10</sup>. Ce qui, en revanche, laisse peu de place au doute, c'est le rapport étymologique entre le nom donné à la fête et ce Lœnaion<sup>11</sup>. En plus de leur lien avec le théâtre, et plus spécialement avec la comédie, les Lœnéennes entretenaient certainement

---

<sup>10</sup> Seuls des témoignages tardifs et contradictoires précisent ce en quoi consistait le Lœnaion : alors que les uns en font un sanctuaire du dieu, situé à la campagne (scholie à Aristophane, *Acharniens*, 202 et 504a-b1 : ἐν ἀγροῖς), les autres affirment qu'il s'agit d'un péribole au cœur de la cité (Hésychios, s.v. ἐπὶ Ληναίω ἀγών; Suda, s.v. ἐπὶ Ληναίω; *Etymologicum Magnum*, s.v. ἐπιληναίω). L'expression ἐν ἀγροῖς, d'ordinaire employée pour distinguer les Petites des Grandes Dionysies qui se déroulaient, quant à elles, dans la cité (ἐν ἄστει), pourrait trahir une confusion entre les Lœnéennes et les Dionysies Rurales (A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 37; M. Fauquier et J.-L. Villette, 2000, 283).

<sup>11</sup> Diodore de Sicile voit un lien étymologique entre l'épithète Λήναιος attribuée au dieu, et le pressoir, appelé ληνός (3.63.4, 4.5.1). Selon la description qu'en fait Callixène (*FGrH* 627 F 2), la majestueuse procession organisée à Alexandrie par Ptolémée II faisait défiler des satyres entonnant le chant du pressoir (μέλος ἐπιλήνιον), avec le soutien musical de l'aulos. Pollux (4.55.6) précise que ce chant était joué à l'aulos alors que l'on pressait les grappes de raisins. D'autres sources tardives mentionnent le chant du pressoir (Longus, *Daphnis et Chloé*, 2.36.1.3; Nonnos, 19.33). Suggérant que le nom de la fête des Lœnéennes (*Lœnaia*) puisse être dérivé de *Lœnai*, appellation parfois attribuée aux suivantes légendaires du dieu, A. Frickenhaus rassemble sous l'appellation « Lenäenvasen » (1912) une série de vases du V<sup>e</sup> siècle, sur lesquels paraissent des personnages féminins s'adonnant à un rituel dionysiaque, parfois d'allure extatique, impliquant la consommation de vin (voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 32; F. Frontisi-Ducroux, 1986, 165; C. Bérard et C. Bron, 1990; H. Versnel, 1990, 146; J.N. Bremmer, 2010b, 81; sur cette catégorie de vases, *infra*, p. 297-303). Or, cette façon de désigner les suivantes de Dionysos ne paraît que dans de rares sources qui ne remontent pas avant le I<sup>er</sup> siècle de surcroît (Strabon, 10.3.10; *Anthologie Palatine*, 9.248; scholie à Clément d'Alexandrie, *Scholia in Protrepticum et Paedagogum*, p. 303.31; Hésychios, s.v. λῆναι; A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 29-30; M. Fauquier et J.-L. Villette, 2000, 283; R. Parker, 2005, 317). Elle peut par conséquent difficilement expliquer le titre d'une fête que l'on célébrait déjà au V<sup>e</sup> siècle. On trouve, il est vrai, le verbe ληναῖζω dans un fragment pour le moins obscur d'Héraclite, qui fait de Dionysos et d'Hadès les sujets de ce verbe et du verbe μαίνομαι (Héraclite, B 15 DK). Mais la traduction que l'on propose de ληναῖζω n'est en réalité tributaire que de la sémantique que lui attribuent Plutarque, Clément d'Alexandrie, Hésychios et quelques scholiastes, donc des auteurs plus tardifs, qui en font l'expression d'une forme d'ivresse (Plutarque, *Moralia*, 362a11; Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 1.2.2.5; scholie à Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2.34.5.5; Hésychios, s.v. λῆναι). Dans le passage du *Protreptique*, Clément l'associe plus précisément aux comportements des poètes ivres lors de quelque fête bachique (τελετὴ βακχική).



quelque rapport avec le vin, dans la mesure où un repas (δειπνον) était tenu par le chorège après la compétition<sup>12</sup>.

Célébrées au mois Anthestêrion (février-mars), les Anthestéries étaient de très anciennes festivités<sup>13</sup>, qui s'étendaient sur trois jours intitulés respectivement Πιθοίγια, Χόες et Χύτροι<sup>14</sup>. En dépit de la complexité de cette fête et de l'aspect extraordinaire de certains actes rituels qui la composent<sup>15</sup>, l'on sait que les Anthestéries impliquaient l'ouverture des jarres contenant le vin nouveau et la consommation de celui-ci par les Athéniens. C'est au sanctuaire du Limnaion (« du marais »), « un très ancien et très sacré sanctuaire de Dionysos » dont l'emplacement est encore inconnu<sup>16</sup>, que le vin nouveau était apporté pour y être consommé. Cet événement festif, dont Phanodème relate un récit étiologique, suscitait des danses et des chants, qui se répartissaient sans doute sur toute la durée de la fête<sup>17</sup>. Le sanctuaire du Limnaion n'ouvrait apparemment qu'une seule journée par année, soit au douzième jour du mois Anthestêrion, qui se trouve être

---

<sup>12</sup> Aristophane, *Acharniens*, 1154-1155.

<sup>13</sup> Thucydide (2.15.4) les appelle les Dionysies très anciennes (τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια) et les fait remonter avant la colonisation de l'Ionie par les Athéniens (A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 1; J.D. Mikalson, 1975, 113-114; W. Burkert, 1983, 213-247; 1985, 237; R. Parker, 2005, 290-315). Le fait que cette fête a donné le nom d'un mois, et ce, dans plusieurs cités grecques, entérine son ancienneté. Les Petits Mystères étaient aussi observés durant ce mois (Plutarque, *Vie de Démétrios*, 26.2.1-4).

<sup>14</sup> Scholie à Aristophane, *Acharniens*, 961. De façon significative, chacune de ces appellations renvoie à un type de contenant : un *pithos* est une grande jarre utilisée pour entreposer le vin, un *choê*, un gobelet servant à boire du vin, et une *chutra* consiste en une sorte de marmite (R. Parker, 2005, 290).

<sup>15</sup> R. Parker (2005, 290-316) ne manque pas de souligner les nombreuses incertitudes dont s'accompagne toute reconstruction de la séquence héortologique des Anthestéries.

<sup>16</sup> Démosthène, *In Neaream*, 76.10 : ἐν τῷ ἀρχαιοτάτῳ ἱερῷ τοῦ Διονύσου καὶ ἀγιωτάτῳ ἐν Λίμναις; sur l'emplacement du temple, voir R. Parker, 2005, 290.

<sup>17</sup> Phanodème (*FGrH* 325 F 12) raconte que parce que le vin fut bu, mélangé avec de l'eau, pour la première fois au sanctuaire du Limnaion, Dionysos fut appelé « Limnaios », et les sources furent appelées « Nymphes » et « Nourrices » de Dionysos, et que depuis, les gens se délectent de ce mélange, et chantent et dansent pour le dieu (voir aussi Plutarque, *Moralia*, 655e, 735d).

le deuxième jour des festivités<sup>18</sup>. Appelée *Choai*, cette deuxième journée comprenait un banquet public pour le moins exceptionnel : chacun des participants, parmi lesquels on admettait les esclaves et les enfants, y était muni de son propre chous rempli de vin et de sa propre table<sup>19</sup>. D'autres actes rituels pour ainsi dire extraordinaires ponctuaient cette fête, notamment un mariage sacré dans le Boukolion entre le dieu et l'épouse de l'archonte *basileus*<sup>20</sup>. Dédié à Hermès Chthonios, le dernier jour des Anthestéries comprenait possiblement un concours/rituel de balançoire, intitulé *Aiôrai*. Ce rituel, qu'on accompagnait d'un chant<sup>21</sup>, aurait eu pour objectif d'apaiser Erigonê, qui, selon la légende, se serait pendue après la mort de son père Ikaros, lequel avait introduit le vin en Attique<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> C'est ce qu'on lit dans un discours d'Apollodore qui figure parmi les plaidoyers de Démosthène (*In Neaream*, 76; aussi une scholie à Thucydide, 2.15.4; voir J.D. Mikalson, 1975, 113). Or, des sources suggèrent que le sanctuaire était ouvert pendant les autres jours de la fête, ce qui s'expliquerait en partie par le fait que les Grecs faisaient débiter les jours au coucher du soleil (G.E. Mylonas, 1961, 256 n. 151; J.D. Mikalson, 1975, 59, 114; W. Burkert, 1985, 237; R. Parker, 2005, 291).

<sup>19</sup> *IG II<sup>2</sup> 1672.204* (admission des esclaves); *IG II<sup>2</sup> 1368.130* (admission des enfants); voir R. Parker, 2005, 298 n. 40. Photios mentionne la tenue, durant cette journée, d'une procession sur des chariots, lors de laquelle on prenait plaisir à s'injurier (*Lexicon*, s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν; W. Burkert, 1985, 238; R. Parker, 2005, 297, 302-303). Bien que vraisemblables, les dires de ce témoignage tardif ne sont corroborés par aucune source issue de l'Athènes classique. R. Parker (2005, 297) paraît néanmoins enclin à admettre la tenue d'un tel rituel lors de la journée des *Choai* et lors des Lénéennes.

<sup>20</sup> Aristote, *Constitution d'Athènes*, 3.5; Hésychios, s.v. Διούσου γάμος; à ce sujet, voir W. Burkert, 1985, 239; surtout R. Parker, 2005, 303-304. On ne sait pas où se trouvait le Boukolion. Le secret entourant cet événement explique notre ignorance presque totale à son sujet (Démosthène, *In Neaream*, 73.7-8, voir tout le passage, 73-78). W. Burkert (1983, 236) suggère que les « vases des Lénéennes » représentent ce rituel, mais rien n'est moins sûr; la dimension secrète du rituel à elle seule fragilise l'hypothèse. L'on sait du moins que la *Basilinna* était assistée d'un collège de femmes vénérables, les *Gérarai*, qui lui prêtaient serment sous la supervision d'un *hiérokêryx* (Démosthène, *In Neaream*, 78.1-6; sur les *Gérarai* : *IG II<sup>2</sup> 6288*; *XII<sup>3</sup> 420*).

<sup>21</sup> Aristote, fr. 520.1 = Athénée, 14.618e.

<sup>22</sup> Selon un fragment de Platon le Comique (fr. 233), fourni par Hésychios (s.v. Αἰώρα), la journée durant laquelle se tenait cette pratique s'intitulait *Aiôra*; il est possible que cette journée n'ait entretenu aucun rapport avec les Anthestéries. S.C. Humphreys remet en doute l'existence même de ce rituel au V<sup>e</sup> siècle :

Les Grandes Dionysies – ou Dionysies Urbaines – étaient une fête de grande envergure, célébrée en l'honneur de Dionysos Éleuthèreus à Athènes durant le mois Élaphebolion (mars-avril)<sup>23</sup>. L'ampleur de l'événement se mesure à l'aune de ses grands agônes, mais aussi aux foules qu'il attire, les cités alliées étant invitées à y participer. C'est alors l'occasion pour ces alliés de présenter leur tribut à la métropole, qui, de son côté, y voit l'opportunité de faire étalage à la fois de sa puissance et de son rayonnement culturel<sup>24</sup>. Le concours le plus imposant opposait trois tétralogies tragiques<sup>25</sup>, et était précédé d'autres agônes, de comédies et de dithyrambes, où rivalisaient entre eux, au nom de leur chorège, des chœurs d'hommes et des chœurs d'enfants<sup>26</sup>. Pour le concours

---

« The fifth century does not provide any clear evidence for a rite of swinging at the Anthesteria, connected with the myth of Ikarios and Erigone. » (S.C. Humphreys, 2004, 242). À supposer que ce rituel n'ait effectivement pas été partie intégrante des Anthestéries à l'époque classique, il s'impose de trouver une autre explication à certains vases datés du V<sup>e</sup> siècle montrant une sorte de rituel de la balançoire. C'est le cas d'un chous attique à figures rouges, daté entre 450 et 400 et attribué au peintre d'Érétrie, qui montre un homme en train d'installer un enfant sur une balançoire. Les couronnes de feuillage suspendues aux cordes de la balançoire, les spectateurs, dont celui à droite de l'image siège à une table, couronnes en main, et les branchages qui jonchent le sol trahissent le caractère festif de l'événement (Athènes, National Museum VS319; *ARV*<sup>2</sup> 1249.14; *Para* 469; *BAPD* 216950) C. Isler-Kerényi (2014, 143-144) fait cependant remarquer la chaise vide sur l'image et sur d'autres semblables, alléguant que le rituel dépeint devait concerner l'attente d'un dieu. Sur les *Aiôrai*, voir W. Burkert, 1985, 241; J.D. Mikalson, 2005, 60-62; R. Parker, 2005, 183-184, 301-302, 312.

<sup>23</sup> Sur la fête : *IG* II<sup>2</sup> 1299.31; *IG* II<sup>2</sup> 654.41-43; voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 57 *et sq.*; T.J. Mathiesen, 1999, 78-79; pour le mois : scholie à Platon, *République*, 5.475d4; scholie à Eschine, *Contre Ctésiphon*, 67. J.D. Mikalson (1975, 125-126) croit que le premier jour des Grandes Dionysies était le dixième jour du mois (voir *IG* II<sup>2</sup> 1368.117-121).

<sup>24</sup> Eschine, *Contre Ctésiphon*, 43; scholie à Aristophane, *Acharniens*, 504b1. Si l'on en croit Isocrate, les tributs étaient exposés sur la scène (*Sur la paix*, 82; voir surtout A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 58-59).

<sup>25</sup> *IG* II<sup>2</sup> 654.41-43 et *IG* II<sup>2</sup> 1299.31; Démosthène, *De Corona*, 55.6, 84.12, 115.13; Isocrate, *Panathénaïques*, 168; voir C. Calame, 2015, 180-183.

<sup>26</sup> Platon, *République*, 5.475d; Xénophon, *Constitution des Athéniens*, 3.4.3; Aristote, *Constitution athénienne*, 56.4; Démosthène, *Contre Midias*, 64.4; Antiphon, *Sur les Choreutes*, 11.6; Isée, *Sur l'héritage de Dikaiogénès*, 36.2-4; scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 404; scholie à Eschine, *Contre Timarque*, 10;

de dithyrambe, chacune des dix tribus d'Athènes offrait un chœur de cinquante garçons et un chœur de cinquante hommes, lesquels s'exécutaient au son de l'aulos, avec mouvements de danse<sup>27</sup>. Selon C. Calame, c'est presque le cinquième de la population citoyenne d'Athènes qui joue un rôle musical actif lors des Grandes Dionysies<sup>28</sup>. L'importance du chœur dans les tragédies et comédies, en plus des parties chantées par les acteurs et l'accompagnement des instruments de musique, en fait des œuvres musicales. L'investissement des citoyens dans la création et la performance de ces œuvres répond à la fonction sociale du chœur, qui, en tant qu'institution civique à laquelle les Athéniens prennent part dès l'enfance, forme et définit le citoyen<sup>29</sup>. La fête donnait lieu aussi à une procession, la deuxième plus importante dans le calendrier athénien après celle des Panathénées. Des *phalli*, que les cités alliées faisaient parvenir à Athènes, étaient exhibés lors de cette marche qu'ouvrait une canéphore, suivie d'officiants aux hiéronymes éloquents<sup>30</sup>. Une autre marche processionnelle, préliminaire à la fête et qui n'était peut-être pas considérée comme partie intégrante de celle-ci, reconstituait l'arrivée dans la cité du dieu, venu d'Éleutherai. On y portait une statue représentant Dionysos, que l'on menait vers le théâtre en chantant<sup>31</sup>. Sa réception dans l'enceinte du théâtre aurait été soulignée par un *kômos*, c'est-à-dire un défilé festif, bien arrosé de vin, accompagné de danse et de musique. La tenue d'un *cômos* durant les

---

Furley-Bremer, vol. I, 21; voir aussi A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 51-53; 1968, 73-77; T.J. Mathiesen, 1999, 94-96; N. Le Meur-Weissman, 2012, 81.

<sup>27</sup> A.W. Pickard-Cambridge, 1927, 51-53; T.J. Mathiesen, 1999, 78-79; R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 26; C. Calame, 2017, 12. Les chœurs sont généralement constitués d'individus de même âge et du même sexe (N.A. Weiss, 2020, 162-163).

<sup>28</sup> C. Calame, 2015, 180, voir les pages 180 à 183 pour la fête et ses *mousikoi agônes*.

<sup>29</sup> Voir C. Calame, 1977; 2004; P. Ceccarelli, 2004.

<sup>30</sup> On y trouvait par exemple des ὀβελιαφόροι, « porteurs de pains » (IG I<sup>3</sup> 46.15-17; Athénée, 3.111b; Pollux, 6.75; scholie à Aristophane, *Acharniens*, 241; voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 62-63; W. Burkert, 1985, 257; R. Parker, 2005, 317).

<sup>31</sup> Sur cette procession, voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 59-61; R. Parker, 1996, 95; 2005, 318.

Grandes Dionysies est attestée par la Loi d'Euêgoros, et est suggérée en parallèle par Platon<sup>32</sup>.

Les Petites Dionysies – ou Dionysies Rurales<sup>33</sup> – sont peu documentées, mais s'apparentaient vraisemblablement aux Grandes Dionysies. Elles étaient célébrées par les dèmes attiques durant le mois Posidêon, qui correspond environ à la période s'étendant de la mi-décembre à la mi-janvier<sup>34</sup>. Dans les *Acharniens* (v. 241-279), Aristophane met en scène une version comique et largement réduite de la procession phallique dédiée au dieu éponyme Phalès, moment marquant de ces festivités<sup>35</sup>. À la tête du cortège, la canéphore porte une offrande de gâteau, alors que derrière elle l'esclave Xanthias, investi du rôle de φαλλοφόρος, exhibe bien haut et droit dans les airs le phallus. À leur suite, Dikaiopolis entonne le chant phallique (τὸ φαλλικόν : v. 261), qui comportait sans doute des allusions sexuelles propices à susciter le rire. Bien que cette description intègre une œuvre dont l'objectif est précisément de faire rire, l'ambiance désinvolte et festive de cette procession semble indéniable<sup>36</sup>. Des inscriptions confirment la tenue d'une procession, de sacrifices et d'agônes pour les Dionysies d'Acharnes, du Pirée et

---

<sup>32</sup> La Loi d'Euêgoros paraît chez Démosthène (*Contre Midias*, 10.8, aussi 8.14). Le texte de Platon (*Lois*, 1.637b) fait peut-être allusion à des Dionysies Rurales. Notons à cet égard que des *kômoi*, publics ou privés, sont tout à fait susceptibles d'avoir intégré la plupart des fêtes dionysiaques.

<sup>33</sup> Aristophane, *Acharniens*, 201-202 : τὰ κατ' ἀγρούς; Isée, *Sur l'héritage de Ciron*, 15.7 : Διονύσια εἰς ἀγρὸν; Théophraste, *Caractères*, 3.4.3 : κατ' ἀγρούς Διονύσια.

<sup>34</sup> A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 42-43; J.D. Mikalson, 1975, 97. Les dèmes n'ont peut-être pas tenu les Dionysies Rurales aux mêmes jours du mois, permettant ainsi une sorte de tournée des festivités.

<sup>35</sup> Sur les Dionysies Rurales, voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 42-56; R. Parker, 2005, 316-317.

<sup>36</sup> Plutarque raconte que la procession des Dionysies se déroulait autrefois dans la familiarité et la bonne humeur (δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς : *Moralia*, 527d).

d'Éleusis<sup>37</sup>. Enfin, selon un passage d'Eschine, le dème de Kollytos tenait des représentations de comédies<sup>38</sup>.

### **Ambiances sonores et musique dans le dionysisme**<sup>39</sup>

Différentes formes de musique émaillent les fêtes et événements à caractère dionysiaque, allant de l'exécution des œuvres chorales – les dithyrambes, les tragédies et les comédies<sup>40</sup> – à grand déploiement, accompagnées de musiciens et présentées au théâtre de Dionysos devant le public athénien, aux exécutions entreprises en solo devant quelques convives dans le cadre du banquet. Il va sans dire que ces formes musicales génèrent des ambiances sonores différentes, en ce qui a trait à la musique produite mais aussi à l'environnement dans lequel ces musiques prennent vie. Car les représentations théâtrales, qui se déroulaient à ciel ouvert devant une foule enthousiaste, baignaient dans les rires, les applaudissements et autres réactions de l'auditoire, ainsi que dans les bruits de la ville et les sons de la nature<sup>41</sup>. En revanche, une élégie entonnée lors d'un

---

<sup>37</sup> Pirée : *IG II<sup>2</sup>* 380.30-32 (procession); *IG II<sup>2</sup>* 1496.144 (sacrifices); Éleusis : *IG II<sup>2</sup>* 949.30-34 (procession, agônes et sacrifices); *IG II<sup>2</sup>* 1186 (dithyrambes et tragédies); Acharnes : *SEG* 43.26 (b) 4–6 (procession, sacrifices, agônes); A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 44; R. Parker, 1996, 246 n. 100.

<sup>38</sup> Eschine, *Contre Timarque* (1), 157. Pour l'ensemble des sources concernant les dèmes, voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 45-51.

<sup>39</sup> Nous entendons par « dionysisme » tout ce qui se rapporte à Dionysos et à ses prérogatives. Aux contours malléables et poreux, les idées et pratiques inspirées par ce dieu, qui se montre lui-même plurivoque et insaisissable, ne peuvent se résumer à une définition simple; c'est en étant pleinement consciente de son caractère contestable que nous proposons cette définition.

<sup>40</sup> Des études récentes tendent à réévaluer la tragédie et la comédie comme des genres choraux en soi (voir notamment R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 18-34). « Among other important contributions, contextualised studies of Athenian drama have led to a radical reevaluation of the plays as largely choral events, thus putting the chorus (back) in the interpretive centre of the dramatic texts. » (R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 19).

<sup>41</sup> Rappelons que le verbe κροταλίζω, qui fait référence à un son produit par un choc physique entre deux objets, peut désigner des applaudissements (voir *supra*, p. 97) S. Perrot (2020) prend en considération les

banquet tenu dans une maison privée profitait probablement d'une ambiance plus intimiste – sans nier que des banquets aient pu être plus bruyants que d'autres<sup>42</sup> –, dans la mesure où l'environnement intérieur permettait une intimité et un certain calme. Dans tous les cas, le contexte des exécutions musicales avait certainement un impact sur les attitudes et réactions perceptives des auditeurs<sup>43</sup>. Ensuite, les œuvres exécutées au théâtre offrent des constructions sonores variées : alors que le dithyrambe, par exemple, propose une trame sonore continue, entremêlant chant, support musical et danse, les œuvres dramatiques sont constituées de plusieurs parties, qui se caractérisent par différentes combinaisons d'éléments sonores. De fait, certaines sections laissent place à la voix récitative, d'autres aux performances chorales, qui mêlent chant et danse<sup>44</sup>, d'autres encore au dialogue « parlé » sur rythmes iambiques<sup>45</sup>, la plupart de ces sections étant accompagnées de la musique d'aulos<sup>46</sup>. Enfin, parce que le dossier sur Dionysos est

---

lieux d'exécution musicale et leur ambiance sonore propre. Songeons que le théâtre de Dionysos à Athènes pouvait accueillir entre 10 000 et 15 000 personnes (N. Villacèque, 2013, chap. 1 paragraphe 9 en ligne).

<sup>42</sup> Les banquets se tenaient d'ordinaire dans des pièces pouvant accueillir entre sept et trente personnes (A.L. Ford, 2002, 35). Au-delà du nombre de convives, certains groupes d'individus pouvaient faire davantage de tapage que d'autres.

<sup>43</sup> Il va sans dire qu'une foule entassée devant une scène où se donne en spectacle un groupe de *heavy metal* n'écoute pas et ne réagit pas de la même façon que les auditeurs d'un concert de musique de chambre, et pourtant, des individus pourraient trouver plaisir à assister à l'un et à l'autre de ces événements, adaptant leur attitude à chacune des situations.

<sup>44</sup> N.A. Weiss (2020, 162) distingue la *choreia* dramatique – qui intègre les représentations théâtrales – et la *choreia* non-dramatique – notamment les péans et dithyrambes (voir aussi R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 24). Quoi qu'il en soit, la *choreia*, peu importe son type, est publique et liée au culte. Elle est exécutée par le chœur, avec des mouvements de danse (voir A. Henrichs, 1994).

<sup>45</sup> Voir *supra*, p. 60. « Actors' speeches differ formally in their dialects, meters, and musical register from the songs of choruses » (S. Murnaghan, 2013, 158).

<sup>46</sup> Aristote, *Poétique*, 1147b24-29 : εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος; « Il y a certaines formes qui utilisent tous les éléments mentionnés, c'est-à-dire le rythme, la mélodie et le mètre, comme la poésie dithyrambique, les nomes, puis la tragédie et la comédie; puis ces formes se distinguent en ce que les unes les utilisent partout

particulièrement volumineux, nous nous bornerons à en considérer trois aspects : les performances chorales dans le cadre des grandes fêtes civiques, la séquence symposion-cômos, et le ménadisme.

### La performance chorale

L'appartenance des œuvres dramatiques, qu'elles soient tragiques ou comiques, à l'univers de Dionysos se reflète dans leur intégration aux grandes fêtes en l'honneur du dieu et dans le fait qu'elle se tiennent dans son théâtre. Inhérent à ce genre d'œuvres, le chœur est l'exécutant musical central au théâtre. Il occupe par conséquent une place importante dans la sphère dionysiaque, se révélant lui-même dionysiaque à différents niveaux<sup>47</sup>, sans compter que son activité constitue une forme de rituel musical. Bien que le chœur comique se définisse, dans ses grandes lignes, dans les mêmes termes que le chœur tragique, au niveau de sa structure poétique et de son rôle dans l'*orchestra*, il va sans dire que le genre même dans lequel il s'insère en ait formaté certaines composantes afin d'en faire un élément comique de premier plan<sup>48</sup>. Alors que la tragédie chante les

---

en même temps, les autres dans certaines sections. » « Hence, all the components of Greek *mousikē*—poetry, music, and dance—were fully exploited in these highly sophisticated spectacles, which were much closer in nature to modern operas than 'pure' dramatic performances. » (M. Ercoles, 2020, 131; *passim*). Pour les différentes sections des œuvres dramatiques et leur musique, voir R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 6; A. D'Angour, 2017, 428-431; M. Ercoles, 2020.

<sup>47</sup> Voir notamment A. Henrichs, 1994; aussi R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 1-2, 18-22, *passim*; C. Calame, 2013, 35-36; 2017. « Choral dancing in ancient Greek culture always constitutes a form of ritual performance, whether the dance is performed in the context of the dramatic festival or in other cultic and festive settings. » (A. Henrichs, 1994, 59). « (...) non-Dionysiac choruses seem to have played a much lesser role in Athens than in other classical city-states. » (R. Gagné et M. Govers Hopman, 2013, 23).

<sup>48</sup> J. Henderson, 2013, 279-280 : « For unlike a typical tragic chorus, which possesses its emotional and gnomic authority and mediating functions by virtue of being anonymous, generic, predictable, and in terms of its dramatic status marginal or detached, helpless to affect the (often predetermined) outcome, even dispensable, a comic chorus constructs a dramatic character unique to the play; is as prominent and active as the characters, not only reacting to but helping to invent, and as partisans often determining the success



hauts faits de personnages légendaires remontant à un passé immémorial, la comédie puise ses sujets dans la vie quotidienne d'Athènes, et les interventions du chœur comique reflètent en quelque sorte cette « actualité ». De fait, le chœur comique peut émettre des propos satiriques ciblant quelque personnalité publique de la cité, alors probablement assise sur les bancs du théâtre<sup>49</sup>, il peut faire allusion au concours dans lequel il prend part<sup>50</sup>, ou encore s'adresser directement au public, au nom de l'auteur, pour lui reprocher une défaite lors d'un concours passé<sup>51</sup>. On peut dès lors imaginer les vives réactions que de telles interventions devaient susciter chez le public. Le jeu et les références très « actuels » du chœur comique permettent en parallèle des procédés scénaristiques ou poétiques touchant précisément la dimension sonore de la performance. Lorsque le personnage de Socrate invite les Nuées à se montrer (εις επίδειξιν : v. 269), celles-ci font d'abord entendre leur voix (φωνή) et leur foudre (βροντή : v. 291-292). Puis, ce n'est qu'avec les indications de Socrate que Strepsiade parvient à les voir (v. 323-327). Il est légitime de penser que, pour la présentation de la pièce aux Dionysies, Aristophane ait

---

or failure of their initiatives; its leader (or leaders, if the chorus was divided) and other choreuts often have names, sometimes representing actual individuals or distinct entities, and express personal recollections and opinions beyond their relationship to the plot, including opinions about working for a given poet or producer in the past; it can usurp or parody other choral genres, including tragedy; in elaborate formal structures it represents both itself and the poet in direct address to the spectators and subsets thereof, variously praising, criticizing, rebuking, informing, and edifying; it is conscious of the competition with other choruses in the festival; it makes contact with gods appropriate to the play and the festival; and it moves fluidly and explicitly between topical engagement with democratic Athens (in its dramatic identity, often ironic and not always sympathetic or authoritative) and the perspective of timeless polis and theatrical values (in its authoritative identity as the traditional comic chorus). » Qu'on nous permette quelques remarques orientées sur le chœur comique, lequel est resté pendant un certain temps dans l'ombre du chœur tragique (voir encore J. Henderson, 2013, 279).

<sup>49</sup> Dans les *Grenouilles* d'Aristophane, le chœur se moque, entre autres, d'Archedemos, un étranger qui avait fait sa place en politique à Athènes.

<sup>50</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 393-394, cité *infra*, p. 349-350.

<sup>51</sup> La défaite des *Nuées* aux Dionysies en 423 est évoquée dans les *Guêpes* (v. 1037-1047) et dans la version remaniée de la comédie (v. 518-562).

opté pour une mise en scène montrant, en action, la manifestation d’abord sonore, puis visuelle des Nuées, peut-être en gardant le chœur dissimulé pendant les deux premiers chants de la pièce, pour ensuite l’introduire sur l’*orchestra*. Le chœur des Nuées s’inscrit d’autant plus dans l’« actualité » qu’il évoque le concours auquel il participe, se réjouissant de voir la terre de Pallas, où se tiennent

ἦρί τ’ ἐπερχομένω Βρομία χάρις  
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα  
καὶ μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

au printemps, à la gloire de Bromios,  
Les concours de chœurs éclatants  
Et la musique grondante des *auloi*.  
(Aristophane, *Nuées*, 311-313)<sup>52</sup>

L’allusion aux Grandes Dionysies est évidente<sup>53</sup>. La mention des chœurs éclatants et du grondement sourd des *auloi* lors de la fête dédiée à Bromios, par un chœur chantant au théâtre au son de ces *auloi*, se présente comme une sorte d’ekphrasis de l’ambiance sonore dans laquelle baigne ce chant choral, opérant une sorte de duplication sonore qui n’est pas sans faire écho au principe des poupées russes. L’adjectif εὐκέλαδος, employé pour qualifier ces chœurs rivaux, renvoie à la beauté des chants choraux, comme le suggère le préfixe εὐ, mais aussi sans doute à leur puissance sonore<sup>54</sup>. Songeons que c’était des chœurs constitués de nombreux individus – cinquante choreutes pour chacun

---

<sup>52</sup> Sur les composantes sonores de ce passage, voir M. Kaimio, 1977, 200-201.

<sup>53</sup> Voir l’introduction dans l’édition de Henderson, 1998, 3.

<sup>54</sup> Aristophane emploie le verbe κελαδέω pour désigner « les éclats des mers divines et le fleuve grondant qui tonne » (ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον : *Nuées*, 283-284). Il l’emploie aussi pour faire référence au chant en l’honneur de Déméter (*Grenouilles*, 383, 1524-1527).

des chœurs qui participaient aux concours de dithyrambes<sup>55</sup> – qui se donnaient en spectacle, chacune des exécutions étant accompagnée de la musique des *auloi*. En associant à la musique de ces *auloi* le qualificatif βαρύβρομος, Aristophane utilise une formule terminologique associative en adéquation avec une esthétique poétique, certes, mais insiste également sur la force avec laquelle on peut penser que résonnaient ces *auloi*, qui non seulement devaient soutenir un chant entonné à l’unisson par tout un groupe de personnes, mais devaient aussi parvenir aux oreilles d’une foule considérable, réunie sur des gradins étagés à ciel ouvert. L’ambiance sonore qui imprégnait le théâtre de Dionysos lors des Grandes Dionysies d’Athènes était probablement hétéroclite et, du moins par moments, quelque peu chaotique. Il n’est à cet égard pas surprenant que la force de projection et la clarté de la voix aient été des qualités requises pour pouvoir être acteur<sup>56</sup>.

L’ambiance sonore tumultueuse des fêtes dionysiaques est évoquée dans un fragment de Pratinas, un poète actif au tout début du V<sup>e</sup> siècle, dont l’œuvre comprend majoritairement des drames satyriques<sup>57</sup> :

τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;  
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-  
λυπάταγα θυμέλαν;  
ἐμός ἐμός ὁ Βρόμιος,  
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν  
ἀν’ ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιιάδων  
οἷά τε κύκνον ἄγοντα  
ποικιλόπτερον μέλος.

---

<sup>55</sup> Les chœurs de garçons rivalisaient entre eux, de même que ceux des hommes, ce qui occasionnait deux compétitions impliquant 500 *choreutai* chacune (voir N.A. Weiss, 2020, 165).

<sup>56</sup> M. Ercoles, 2020, 134-135; K. Melidis, 2020, 203-204.

<sup>57</sup> Trente-deux des cinquante pièces de Pratinas sont satyriques, et ce fragment pourrait être tiré d’une pièce de ce genre (R. Seaford, 2018, 150 *et sq.*).

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιε-  
ρις βασιλείαν· ὁ δ' αὐλὸς  
ὔστερον χορευέτω·  
καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας.  
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε  
πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίωνων  
ἔμμεναι στρατηλάτας.  
παῖε τὸν φρυγεοῦ  
ποικίλαν πνοὰν ἔχοντα,  
φλέγε τὸν ὀλεσσιαλοκάλαμον  
λαλοβαρύοπα <πα>ραμελορυθμοβάταν  
τῆσπα τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.  
ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·  
θριαμβοδιθύραμβε κισσόχαιτ' ἄναξ,  
<ἄκου'> ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

Quel est ce tumulte? Quelles sont ces danses?

Quelle hybris est venue à l'autel de Dionysos,

Environné de tapage ?

À moi ! À moi Bromios !

C'est à moi de résonner, à moi de faire du tapage

Alors que je m'élançe vers les montagnes avec les Naïades

Comme un cygne émettant un chant aux variations ailées.

La Muse de Piérie a fait de la voix chantée la reine,

Que l'aulos chante en second, puisqu'il est serviteur !

Qu'il soit premier seulement dans le cômpos,

Dans les batailles à mains nues et les altercations des jeunes gens enivrés  
devant les portes.

Frappe-le, lui qui a le souffle d'une grenouille tachetée !

Brûle ce roseau gaspilleur de salive,

Ce bavard à la voix confuse, qui marche contre le rythme et la mélodie,

Dont le corps est moulé par l'alésoir !  
Regarde! Un jeté de ma main et de mon pied  
Pour toi !  
Thriambos, Dithyrambos, seigneur couronné de lierre,  
Écoute, écoute mon chœur dorien !  
(Pratinas, *TrGF* 3)

D'abord, les Διονυσιάδα πολυπάταγα, qui suggèrent des pratiques dionysiaques aux nombreux éclats sonores, pourraient faire allusion aux grandes fêtes civiques, notamment aux Dionysies, dont le concours dramatique fut probablement institué vers 534<sup>58</sup>. L'expression entérine en tout cas la nature cacophonique des célébrations dédiées au dieu. Mais il est aussi suggéré que l'ambiance sonore varie considérablement d'un événement dionysiaque à un autre. Car alors que Pratinas s'indigne de la place de plus en plus importante conférée à l'aulos lors des exécutions chorales publiques, où l'instrument tend désormais à dominer la voix articulée<sup>59</sup>, il considère ce dernier comme tout à fait adapté aux *kômoi* mouvementés, lors desquels la consommation de vin, parfois importante, s'accompagne d'une musique propice à la fête. Cette musique paraît d'ailleurs souvent désordonnée, à l'image des cômastes enivrés, comme nous le verrons. L'aulos « babillard à la voix lourde » (λαλοβαρύοπης), « qui marche contre le rythme et la mélodie » (παραμελορυθμοβάτης), se fait davantage bruyant que mélodieux, et s'oppose à la voix articulée<sup>60</sup>, évoquant une forme de désordre adapté aux comportements désorganisés des jeunes gens dans leurs égarements.

---

<sup>58</sup> R. Seaford, 2018, 147. Comme le souligne A. Henrichs (1994, 59-60), cette description fait parfaitement allusion au tempérament et à l'aspect dionysiaque du chœur tragique.

<sup>59</sup> S.A. Gurd, 2016, 107; R. Seaford, 2018, 146-149;

<sup>60</sup> « It is, in other words, bestial, noisy, and antithetical to the vocal song. » (S.A. Gurd, 2016, 108; pour les qualificatifs associés à l'instrument dans ce passage, voir aussi M. Kaimio, 195-196).

## Le symposion et le cōmos

Symbole de l'aristocratie, le banquet, qui suit le repas en commun (*deîpnon*), est le moment pour les hommes de se réunir autour de cratères et de coupes à boire pour déguster le vin. Gravitant autour de la consommation de la boisson dionysiaque, « le symposion est toujours, de quelque manière, une célébration dionysiaque »<sup>61</sup>. Bien qu'il ne consiste pas en un acte religieux en soi, il comporte des interventions à caractère religieux, comme des prières et des libations adressées aux dieux, sans compter qu'il se déroule selon une structure définie, à la manière d'un rituel. Pour les participants, le symposion est l'occasion de faire étalage de leurs qualités et de leur éducation, notamment en matière de musique<sup>62</sup>. Savoir dialoguer, chanter et réciter de la poésie en s'accompagnant de la lyre est attendu de tout bon symposiaste, du moins selon un certain idéal<sup>63</sup>. Le banquet est, dans tous les cas, un événement musical en soi; il débute d'ailleurs

---

<sup>61</sup> P. Somville, 1992, 174.

<sup>62</sup> Le banquet, tel que nous le connaissons à travers la littérature classique, consiste en un loisir pour les καλοὶ καγαθοί (Xénophon, *Banquet*, 1.1), autrement dit des citoyens exemplaires, pourvus d'une culture et d'une éducation « indiscutables ». Il s'agit d'un « formalized drinking event attended primarily by politically *sympatico* men and the slaves and entertainers of both sexes who attended on them » (S.A. Gurd, 2016, 40). Mais il est tout à fait vraisemblable que des banquets, peut-être moins raffinés, aient été tenus par des hommes du commun (voir le passage du *Protagoras* de Platon, cité à la note suivante; voir aussi A.M. Bowie, 1997, 3). Sur le banquet, voir surtout les travaux d'Oswyn Murray, (1983-2017), *The Symposion: Drinking Greek Style: Essays on Greek Pleasure*, éd. V. Cazzato, Oxford; (éd.) (1990), *Symptica: a Symposium on the Symposion*, Oxford; aussi W.J. Slater, 1991, 2-3; A.L. Ford, 2002, 31-32; S.D. Bundrick, 2005, 80-81; R. Nadeau, 2009; K. Topper, 2009. Pour la musique dans le banquet, voir notamment M.L. West, 1974, 1-39; 1992, 24-28; E. Bowie, 1986; T.J. Mathiesen, 1999, 141-151; le collectif *The Cup of Song* (2016).

<sup>63</sup> « To participate fully at a symposium, a guest might sing throughout the evening. » (A.L. Ford, 2002, 31). « But symposiasts were also expected to sing well (...) and, at more elite *symposia*, to acquit themselves ably on the lyre. » (T. Power, 2020, 188). Platon fait état de cet idéal dans un passage déjà cité du *Protagoras* (347c-d; *supra*, p. 73 n. 78). Il y dédaigne les *symposia* tenus par les hommes du commun, entre autres parce que ces derniers s'en remettent aux compétences musicales de musiciennes professionnelles pour agrémenter leur ivresse, « n'étant pas aptes à discourir entre eux » (μη δύνασθαι ἀλλήλοις δι' ἑαυτῶν συνεῖναι), « de leur propre voix et avec leurs propres mots » (διὰ τῆς ἑαυτῶν φωνῆς καὶ τῶν λόγων τῶν

par un péan chanté à l'unisson en l'honneur du dieu<sup>64</sup>, pour ensuite laisser la parole aux banqueteurs, qui, à tour de rôle, rivalisent entre eux, une lyre à la main<sup>65</sup>. À leur départ du banquet, des convives enivrés peuvent s'adonner à un cōmos dans les rues de la cité, cheminant en chantant avec accompagnement de musique, et allant frapper à certaines portes dans l'espoir d'y être accueillis<sup>66</sup>. Le συμπόσιον et le κῶμος, qu'ils intègrent une fête organisée par la cité ou qu'ils soient tenus en privé<sup>67</sup>, demeurent étroitement liés

---

ἑαυτῶν) par manque d'éducation (ἀπαιδευσία : Platon, *Protagoras*, 347c-d). Mais quoi qu'en dise Platon, il semble avoir été d'usage d'engager des hétaires et autres professionnels lors de ces soirées, comme en témoignent nombre d'images symposiastiques. Le banquet que tient Callias et auquel se joint Socrate accueille une aulétride, une danseuse et un beau jeune homme habile à la *kithara* et à la danse (Xénophon, *Banquet* 2.2.1). Il n'est, en fin de compte, aucunement improbable que des citoyens « ordinaires » aient tenu des conversations intelligentes pendant leurs banquets, et qu'inversement, des aristocrates forts d'une solide éducation aient fait appel à des professionnels de tout genre pour agrémenter les leurs. Dans le *De falsa legatione*, Démosthène (196-198) rapporte qu'alors qu'il était en Macédoine, Xénophon, l'un des fils de Phaedimos, l'un des Trente Tyrans, tint dans sa maison un vil banquet : une fois la consommation de vin entamée, l'hôte fit venir une Olynthienne, « une femme libre de naissance et avisée » (ἐλευθέραν δὲ καὶ σώφρονα), que les symposiastes firent boire et chanter contre son gré, pour ensuite la battre sauvagement à coups de fouet. L'accusation de Démosthène est sans doute intéressée, peut-être même fautive, mais l'exemple suggère néanmoins que les banquets tenus par des aristocrates ne répondaient pas nécessairement au modèle platonicien. Enfin, les groupes de symposiastes pouvaient se critiquer mutuellement, « especially (...) when a city's elite was divided between strongly opposed and mutually incomprehensible parties in situation of civil strife » (voir S.A. Gurd, 2016, 40-41).

<sup>64</sup> Xénophane (1), *IEG* 1.13 : χρή δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνῆν; aussi Platon, *Banquet*, 176a; probablement Apollon ou Dionysos selon l'éditeur D.E. Gerber (1999b, voir la note 4 à la page 413).

<sup>65</sup> Xénophane (1), *IEG* 1; Eschyle, *Agamemnon*, 245-247; Platon, *Banquet*, 176a; Xénophon, *Banquet*, 2.2.1; Plutarque, *Moralia*, 615b-c; A.L. Ford, 2002, 31-32.

<sup>66</sup> « Even as the party ended, departing guests might sing a komos or 'revel-song' through the streets. On the way they might knock at certain doors in hopes of being received » (A.L. Ford, 2002, 36; voir aussi A.M. Bowie, 1997, 2; N.A. Weiss, 2020, 163).

<sup>67</sup> On tenait des *symposia* et des *kōmoi* à toutes sortes d'occasions, par exemple pour célébrer des noces (Euripide, *Alceste*, 912-925; voir aussi Euripide, *Hippolyte*, 54-55; *Suppliants*, 389-390; *Troyennes*, 1184; *Hélène*, 1468-1470). À l'intérieur d'une coupe à figures noires de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle, une scène symposiastique montre des convives étendus sous des vignes lourdes de grappes de raisins, qui écoutent

l'un à l'autre – ainsi qu'au δεῖπνον –, le cōmos constituant en quelque sorte la cadence finale de cette séquence. Leur relation se perçoit d'ailleurs au niveau de leur dimension sonore : selon les représentations que nous ont léguées les Grecs, ce sont sensiblement les mêmes formes poético-musicales et instruments de musique qui agrémentent le banquet et le cōmos, encore que le caractère respectif de chacun de ces événements ait suscité une ambiance sonore particulière. L'élégie, d'ordinaire chantée avec le soutien de l'aulos<sup>68</sup>, la poésie iambique, un genre récitatif parfois accompagné d'un instrument<sup>69</sup>, les *skolia*, de très courtes chansons possiblement réservées à certains symposiastes<sup>70</sup>, et la

---

leur compagnon jouer de l'aulos, lequel paraît à l'envers, au bas de l'image (Oxford, Ashmolean Museum 1974.344; *BAPD* 396). L'absence de *klinai* et de meubles, ainsi que l'abondance des vignes sur cette image suggéreraient un banquet tenu à l'extérieur, peut-être dans le cadre de quelque fête civique (voir K. Topper, 2009, 9-12). Pour les *kōmoi* dans le cadre des fêtes civiques, voir B. Pütz, 2007, 156-159; *supra*, p. 217-218.

<sup>68</sup> L'emploi du verbe αἰίδω et la mention fréquente de l'aulos dans les *Élégies* de Théognis suggèrent fortement que ces poèmes étaient chantés – et non simplement récités – au son de l'instrument à vent (voir, entre autres, les vers 243, 533, 939, 1065; voir M.L. West, 1974, 11-13; E. Bowie, 1986, 13-14). Pour l'importance de l'élégie dans le symposion et dans le cōmos, voir M.L. West, 1974, 11-13; E. Bowie, 1986. Ce n'est qu'à partir de l'époque hellénistique que l'élégie s'est vu associer un caractère thrénodique (E. Bowie, 1986, 22-27).

<sup>69</sup> Voir surtout A. Rotstein, 2009, 165, 229-230, 277-278. Les fragments 32, 34 et 36 de Solon sont en mètres iambiques et ont un contenu symposastique; ils pourraient d'ailleurs provenir d'une seule œuvre selon M. Noussia (2001, 357; sur ces fragments, voir aussi A. Rotstein, 2009, 38-39).

<sup>70</sup> Aristophane, *Guêpes*, 1219-1258; Platon, *Protagoras*, 451e; Plutarque, *Moralia*, 615b-c; Athénée, 15.694c; sur le *skolion*, T.J. Mathiesen, 1999, 141-151; Furley-Bremer vol. I, 247, 258-260; E. Bowie, 2016, 31; G. Liberman, 2016, 51-60. « Greek writers differ among themselves in their descriptions of the skolion (σκόλιον), and it seems that the term was applied to several different types of song performed at symposia. » (T.J. Mathiesen, 1999, 142). Plutarque (*Moralia*, 615b-c) relate que les convives, saisissant à tour de rôle la lyre qu'ils faisaient circuler entre eux, entonnaient un à un – hormis ceux qui ne possédaient pas de connaissances musicales (ἄμουσοι) – des *skolia*. Athénée quant à lui affirme que seuls les banqueteurs considérés comme sages (συνετοί) pouvaient proposer un *skolion* (cf. Aristophane, *Guêpes*, 1244 : ἀνὴρ σοφὸς καὶ μουσικός, κἄτ' ἄσεται; la scholie à Platon, *Protagoras*, 451e).



poésie lyrique en général<sup>71</sup> constituent le répertoire musical de ces rencontres conviviales. À côté des chants et poèmes proposés par les symposiastes, on y entend des compositions d'Archiloque, d'Alcée, d'Anacréon et de Théognis parmi d'autres<sup>72</sup>.

### *La poésie symposiastique*

La poésie élégiaque attribuée à Théognis, un poète actif durant la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>, donne une idée du tempérament musical qui devait régner lors du banquet :

σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς ἐπ' ἀπείρονα  
πόντον  
πρωτήση καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος  
ῥηϊδίως· θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι παρέσση  
ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,  
καὶ σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες  
εὐκόσμως ἔρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα ᾄσσονται.

À toi, j'ai donné des ailes, avec lesquelles tu voleras, planant avec agilité  
Au-dessus de la mer sans bornes et de toute la terre.  
Tu te présenteras à tous les repas et festins,  
Te posant sur la bouche de beaucoup de gens,  
Et les jolis jeunes hommes, au son clair des petits *auloi*,  
Te chanteront, de façon ordonnée, de beaux chants clairs.  
(Théognis, *Élégies*, 239-243)

---

<sup>71</sup> « La poésie du banquet tient une place essentielle dans la lyrique archaïque et l'on peut considérer que la majeure partie des poèmes que nous connaissons, d'Anacréon à Pindare, de Sappho à Alcée ont été récités au *symposion*. » (F. Lissarrague, 1999, 35).

<sup>72</sup> Alcée et Anacréon auraient composé des *skolia* (Aristophane, fr. 235 Henderson).

<sup>73</sup> Selon la Suda, s.v. Θεόγνις. Platon le dit originaire de Sicile, alors que d'autres le disent être de Mégare en Attique (Platon, *Lois*, 1.630 et la scholie à ce passage).

La superposition des qualificatifs λιγύφθογγος et λιγέα insiste sur l'élégance et la clarté de la musique produite par les jeunes banqueteurs<sup>74</sup>. Répond à cette musique gracieuse l'ordre (εὐκόσμως) dans lequel s'exécutent les jeunes gens, comme le veut la coutume au banquet<sup>75</sup>. Les petits *auloi* (αὐλίσκοι) dont il est question dans cet extrait pourraient désigner

εἰσὶ δ' οἱ αὐλοὶ οὔτοι ἐλάσσονες τῶν τελείων . . . εἰσὶν δ' οἱ αὐτοὶ  
τοῖς παιδικοῖς καλουμένοις, οἷς οὐκ οὔσιν ἐναγωνίως πρὸς τὰς  
εὐωχίας χρῶνται. διὸ καὶ τέρενας αὐτοῦς κέκληκεν ὁ Ἀνακρέων.

des *auloi* moins longs que ceux qui sont intégraux .... que l'on attribue à ceux qu'on appelle les bien-aimés, et qui ne sont pas destinés aux concours mais que l'on utilise lors des festins. C'est pourquoi Anacréon les qualifie de 'tendres'.

(Anacréon, fr. 375 Campbell = Athénée, 4.177a-182c)

Le subordonnant διὸ καί rend bien compte de la relation inextricable entre le tempérament attribué à un instrument, ici la tendresse, et le contexte dans lequel cet instrument est dit retentir. Évidemment, c'est l'instrumentiste qui adapte son jeu aux circonstances et à l'objectif de son exécution musicale, et donc qui emprunte, dans le cadre du banquet, des accents propices à susciter une impression de charme chez les auditeurs. Le plaisir qu'éprouvent certains banqueteurs à l'écoute de la musique est évoqué sur les images par leurs gestes et attitudes, portant un bras sur le front et renversant légèrement la tête vers l'arrière<sup>76</sup>. Sur le flanc A d'un cratère à colonnettes

---

<sup>74</sup> Sur ce court poème et son référent symposiastique, voir E. Bowie, 1986, 15.

<sup>75</sup> Dans l'idéal, la modération, l'ordre et l'harmonie doivent régner au sein du banquet et se refléter dans la musique produite par les convives (voir *infra*, p. 252-257). B.K. Gold (1977, 3-5) observe les différents emplois du terme *kosmos* et de ses dérivés et composés.

<sup>76</sup> P. Somville (1992, 174-175) insiste sur l'importance de la fonction musicale dans le banquet, qui ne se résume pas à une simple « musique de table », mais qui vise à charmer, au sens fort de l'expression. S'intéressant à la représentation des corps sur les images de banquet accompagnées de musique, et plus

(figure 17), des banqueteurs étendus écoutent une aulétride, l'un d'eux, affichant



précisément cette pose, semble emporté par la beauté de la musique produite par la jeune femme<sup>77</sup>. Pour induire ces effets chez les convives, les symposiastes et musiciens emploieront de sonorités claires, douces et agréables à entendre :

Figure 17

αἰεὶ μοι φίλον ἦτορ ἰαίνεται, ὀππότε' ἀκούσω  
αὐλῶν φθεγγομένων ἱμερόεσσαν ὄπα·  
χαίρω δ' εὖ πίνων καὶ ὑπ' αὐλητῆρος ἀείδων,  
χαίρω δ' εὐφθογγον χερσὶ λύρην ὀχέων.

Mon cœur est toujours charmé lorsque j'entends  
La voix lancinante des *auloi* qui résonnent;  
Je me réjouis de boire comme il faut et de chanter avec l'accompagnement de l'aulète,  
Je me réjouis de saisir entre mes mains la lyre aux doux accents.  
(Théognis, *Élégies*, 531-534)

---

précisément de la musique d'aulos, il fait remarquer la gestuelle typique des symposiastes, « le buste vers l'arrière, se portant la main droite à la tête et se prenant le front, en y appliquant la paume ou l'avant-bras » (1992, 173; voir aussi notamment S.D. Bundrick, 2020, 119; par exemple, ici la figure 25a).

<sup>77</sup> Sur une coupe attique à figures rouges de Douris, paraît en continu une scène de banquet, sur laquelle un convive, charmé par la musique que produit le jeune aulète, fixe ce dernier, portant sa main à sa barbe (Florence, Museo Archeologico Etrusco 3922; ARV<sup>2</sup> 432.55; BAPD 205099; voir F. Lissarrague, 1999, 32, figure 21).

La redondance, dans ce passage, des termes faisant référence à la beauté des sons et au sentiment de charme qu'ils suscitent (ιαίνω, ἱμερόεις, εὖ, εὐφθογγος) corrobore l'idée d'une musique élégante, articulée et soignée<sup>78</sup>. D'un autre côté, la mention de la lyre « aux doux accents » (εὐφθογγος) suggère que l'instrument à cordes pouvait accompagner l'élégie<sup>79</sup>, à l'instar de l'aulos, ce qui paraît d'autant plus probable que l'iconographie symposiastique montre très souvent des lyres. Lorsqu'il confie à Apollon la lyre qu'il vient de fabriquer avec la carapace d'une tortue, Hermès le prie de l'introduire

ἐς δαῖτα θάλειαν  
καὶ χορὸν ἱμερόεντα καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον,  
εὐφροσύνην νυκτός τε καὶ ἡματος

aux riches banquets,  
aux charmants chœurs et aux glorieux *kômoi*  
elle qui est source de bonne humeur, le jour comme la nuit.  
(*Hymne homérique à Hermès*, 4.480-482)

L'éὐφροσύνη que procure l'instrument à toute heure du jour et de la nuit confère un caractère joyeux aux événements auxquels elle est associée, notamment les repas, les chœurs et les *kômoi*. Cet extrait montre par ailleurs que la musique du banquet et celle qui anime le cômpos partagent des points communs, notamment en ce qui a trait aux instruments de musique employés pour soutenir les émissions vocales, qu'elles soient chantées, récitées ou parlées. Abonde en ce sens la poésie élégiaque de Théognis, qui convient aussi bien aux exécutions musicales ordonnées des symposiastes (v. 239-243) qu'aux chants accompagnés de l'aulos qui égayent les défilés cômastiques (v. 1065)

---

<sup>78</sup> Pour les qualificatifs sonores chez Théognis, voir M. Kaimio, 1977, 136-137.

<sup>79</sup> « it would be vain to assert that no one sang elegiacs to the lyre » (M.L. West, 1974, 14).

## La musique sur les images

Ces affinités musicales sont observables dans les corpus d'images du banquet et du cômpos, qui suivent les mêmes tendances au niveau du choix des instruments de musique<sup>80</sup>. Dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle, la *chelys*, la *phorminx*, le *barbiton*, l'aulos et les crotales ornent les vases où figurent banqueteurs et cômastes en pleine action. N'étant pratiquement jamais mentionnés en rapport avec ces événements dans la littérature, les crotales paraissent pourtant assez fréquemment dans l'iconographie symposiastique et cômastique des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>81</sup>. Si la *phorminx* s'introduit au VI<sup>e</sup> siècle dans l'imagerie

---

<sup>80</sup> Ces corpus iconographiques ont déjà été débroussaillés, et leurs composantes sonores ont fait l'objet d'ouvrages relativement détaillés, auxquels nous renvoyons d'emblée (notamment Maas-Snyder; T.H. Carpenter, 1997; F. Lissarrague, 1999, 24-41; 2013, 149-173; S.D. Bundrick, 2005; K. Topper, 2009; 2012; C. Isler-Kerényi, 2014; T.J. Smith, 2010; 2014; W. Filser, 2017, 127-257). Nous nous en tiendrons à souligner les points importants qui ressortent de ces dossiers et à citer quelques vases. Précisons qu'il importe peu pour notre recherche de procéder à des examens iconologiques exhaustifs des objets observés, dans la mesure où l'objectif consiste à dresser le portrait d'une esthétique iconographique, dans l'Athènes classique, de la musique au banquet et dans le *kômpos*, puis de proposer, à partir de là, une reconstruction des ambiances sonores propres à ces événements, tout en portant une attention aux « messages » que traduisent ces images. « (...) artists used musical practices and traditions with which they were familiar as a starting point, then adapted what they knew in order to produce a pleasing composition or express a certain message. » (S.D. Bundrick, 2020, 117).

<sup>81</sup> Citons quelques exemples d'images montrant les crotales au banquet et dans le cômpos : sur une amphore à figures noires datée entre 525 et 475, Dionysos étendu sur une *klinê* écoute une joueuse de crotales (Londres, Art market, Christie's; BAPD 53). Une amphore datée de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle montre Dionysos au banquet, que divertissent un satyre dansant et une joueuse de crotales (Munich, Antikensammlungen J373; BAPD 200021). Sur une hydrie à figures rouges datée entre 550 et 475, deux symposiastes se divertissent eux-mêmes, l'un jouant des crotales, l'autre de l'aulos (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 70; BAPD 200141). Puis, sur un lécythe à figures noires, daté entre 525 et 475, des cômastes déambulent, accompagnés d'une aulétride et d'une joueuse de crotales (Palerme, Museo Archeologico Regionale 1883, BAPD 330741).

dionysiaque<sup>82</sup>, elle tend à s'éclipser de l'iconographie du banquet et du cômpos durant les premières décennies du V<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup>, laissant alors préséance au *barbiton*. Il en va de même de la *chelys*, qui paraît dans les représentations de symposion et de cômpos<sup>84</sup> du V<sup>e</sup> siècle mais de façon moins fréquente que son grand homologue, et souvent dans des positions qui suggèrent sa non-utilisation. Par exemple, un rhyton à tête de bélier à figures rouges (figure 18) montre sur son col un somptueux symposion, dont trois des cinq participants sont désignés par des inscriptions comme étant Kékrops, Pandion et Thésée<sup>85</sup>. Le symposiaste tout à gauche de l'image (Kékrops) joue au cottabe, alors qu'un autre, placé

---

<sup>82</sup> Cf. la figure 3. Des lécythes à figures noires attribués au groupe de Haimon et datés de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle exhibent une composition picturale qui leur est spécifique : une femme joue de la lyre pour des convives étendus, alors qu'une autre arrive à dos de mule (voir les numéros dans *BAPD* : 727, 1046, 1087, 1088, 1179, 1214, 3262, 3263, 3264, 3267, 5146, 5261, 5269, 10271, 10301, 10303, 10409, etc.). La lyre semblerait être une *chelys* – et non une *phorminx* – mais la mauvaise qualité des images ne permet pas d'en être certain. E. Ulieriu-Rostás (2016, 338) avance la possibilité que les lyres sur les vases du peintre de Haimon soient des représentations polysémiques, renvoyant aux instruments à cordes en général, sans faire de distinction organologique. Sur ce groupe de lécythes, voir C. Isler-Kerényi, 2014, 16-19.

<sup>83</sup> Maas-Snyder, 1989, 140 *et sq.* La *phorminx* paraît encore sur une pélikè attique à figures rouges datée de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, où figurent de jeunes hommes festoyant autour d'un cratère à colonnettes, ainsi qu'une femme, la tête enveloppée dans un σάκκος, qui joue de la *phorminx* pour accompagner le chant qu'elle émet de sa bouche (Cambridge (MA), Harvard University, Arthur M. Sackler Museum 1959.188; *ARV*<sup>2</sup> 566.8; *BAPD* 206484). Il est indiqué dans la base de données Beazley que l'instrument est une *kithara*, mais il s'agit d'une mésinterprétation organologique. Nous suivons là-dessus M. Maas (1976; voir *supra* p. 77 n. 99), qui suggère une version élaborée de la *phorminx* archaïque. Cette dernière (1976, 42-43) souligne de surcroît la fonction apotropaïque des yeux sur les vases et ici sur la *phorminx*.

<sup>84</sup> Pour la *chelys* dans le banquet et dans le cômpos, citons, par exemple une amphore à figures noires datée entre 525 et 475, montrant un banqueteur tenant une lyre *chelys*, qu'approche un satyre (Londres, Art market, Ede; *BAPD* 6270). Sur un cratère à colonnettes daté entre 475 et 425, figure un cômaste dansant avec une *chelys* en main (London, Art market, Christie's; *BAPD* 2402; aussi sur un stamnos daté de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle : Malibu, The J. Paul Getty Museum 83.AE.326; *BAPD* 5344).

<sup>85</sup> Sur cette image, voir W. Filser, 2017, 226-228.



**Figure 18**

au centre – et dont le nom n’a pu être restitué – gratte les cordes d’un *barbiton*<sup>86</sup>. Paraissent suspendues dans le champ de l’image deux lyres *chelys* et une *phorminx*<sup>87</sup>. Sur un cratère en cloche attribué au peintre de Dinos, Dionysos, un thyrsé à la main, regarde

<sup>86</sup> F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague (1983, surtout 24-28) observent des tendances au niveau du sexe des instrumentistes sur les images dionysiaques, remarquant, entre autres, que le *barbiton* figure généralement aux bras de personnages masculins. Mais il s’agit d’une tendance et non d’une règle. Sur une coupe à figures rouges datée entre 525 et 475, une femme, la chevelure enveloppée d’un filet, siège parmi les banqueteurs, tenant dans sa main gauche un *krotalon* et dans sa droite un *barbiton* (Berlin, Antikensammlung F4221; *ARV*<sup>2</sup> 61.73, 1700; *BAPD* 200509). Sur un stamnos à figures rouges daté entre 475 et 425, une femme porte un *barbiton*, devant une autre qui tient un bébé satyre (Warsaw, National Museum 142465; *BAPD* 214262; voir encore *BAPD* 207338 et 216996; ici la figure 38b; pour des exemples, voir S.D. Bundrick, 2020, 123).

<sup>87</sup> Le *barbiton* est aussi parfois illustré à l’arrière-fond, comme le montre une coupe à figures rouges citée plus loin (cf. figure 25a), où il laisse place à la musique d’aulos que produit l’un des symposiastes. Mais il occupe la plupart du temps les mains d’un personnage, qui, pour le plaisir des convives, porte les doigts à son instrument. La musique du *barbiton* peut être accompagnée d’un autre instrument, par exemple d’un aulos. Une coupe attique à figures rouges, datée de 475-425, montre des banqueteurs, dont l’un joue de l’aulos, et un autre du *barbiton* (Paris, Louvre C 11229; *ARV*<sup>2</sup> 865; *BAPD* 211384). Le peintre d’un cratère à colonnettes à figures rouges, daté de 500-450, a dépeint l’instrumentiste debout. Ce dernier ne joue pas, alors que devant lui, une aulétride souffle dans son instrument, charmant de sa musique un symposiaste étendu (Ferrara, Museo Nazionale di Spina 2812 (ou T153); *ARV*<sup>2</sup> 290.11; *BAPD* 202643).

un satyre qui joue du *barbiton* et qu'une inscription dénomme ΚΩΜΟΣ<sup>88</sup>. Ce satyre, que l'on peut probablement voir comme une représentation allégorique du cômômos, entérine la relation étroite qui s'articule entre l'instrument qu'il exhibe et l'événement dionysiaque dont il porte le nom. Il en va de même de la série de vases dits « anacréontiques ». Produite à Athènes entre 510 et 460, cette série montre des personnages masculins, accoutrés d'habits et d'atours féminins, qui s'adonnent à un cômômos animé par la musique du *barbiton*. C'est en effet la présence de l'instrument, mais aussi de la coupe à boire traditionnelle, des crotales, de la danse, sans compter la disposition générale des composantes picturales, qui garantissent le contexte cômastique de ces scènes<sup>89</sup>. Or, il s'agit d'un cômômos certes exceptionnel, avec ses attitudes et éléments propres, au point qu'on en a fait un groupe à part. L'appellation « anacréontique » a été attribuée à cette série par L. Caskey et J. Beazley, qui ont constaté d'importants rapports entre ces illustrations et l'univers poétique d'Anacréon, un poète ionien actif au VI<sup>e</sup> siècle, dont la poésie lyrique s'inspire essentiellement de la suavité et des plaisirs du banquet et du cômômos<sup>90</sup>. Prenant à témoin trois vases sur lesquels est inscrit

---

<sup>88</sup> Naples, Museo Archeologico Nazionale 82547; *BAPD* 215282; voir T.E. Ulieriu-Rostás, 2016, fig. 6. Sur un cratère attique à figures rouges daté de 430, Dionysos, assis et tenant un thyrsos dans sa main gauche, donne de sa main droite à boire à un jeune satyre qu'une inscription appelle *Kômômos* (Compiègne, Musée Vivienel 1025; *ARV*<sup>2</sup> 1055.76; *BAPD* 213708; voir F. Lissarrague, 1999, 214, fig. 173 et 174).

<sup>89</sup> Les vases à figures noires et à figures rouges comportent maintes représentations de *kômômos*, dont la variété des contenus et des formes offre un portrait éclectique de ces célébrations et de leurs participants. En dépit des différences picturales, qui dépendent pour l'essentiel de tendances artistiques et du goût du peintre – et/ou de son atelier (voir T.J. Smith, 2014) –, des composantes se montrent de façon récurrente sur les images, comme les vases à boire, les personnages masculins dénudés, certains attributs et instruments de musique, à quoi s'ajoute une ambiance festive et frivole qui transparaît dans le dynamisme des scènes (T.J. Smith, 2014, 232). Avec le passage aux figures rouges, certains éléments gagnent en constance et deviennent caractéristiques des cômômos, comme le bâton, les bottes aux pieds, et le manteau qui souvent ne drapait que très partiellement leur corps. Sur ce groupe et les composantes qui caractérisent ces images, voir encore Maas-Snyder, 114-116.

<sup>90</sup> Des poèmes dont les auteurs sont inconnus mais qui reprennent des motifs propres à la poésie d'Anacréon constituent une série d'*Anacreontea*. On y mentionne le *barbiton*, par exemple : Δότε βάρβιτον



le nom du célèbre poète, ils ont cru voir là des représentations de ce dernier et de son groupe de compagnons<sup>91</sup>. Précisons, enfin, que ce n'est que vers la fin du V<sup>e</sup> siècle que le tympanon est introduit dans l'imagerie du banquet et du cōmos<sup>92</sup>. Par exemple, sur un



Figure 19

cratère en cloche à figures rouges (figure 19), un jeune Dionysos au banquet, couronné et étendu sur une *klinê*, écoute retentir le tympanon sur lequel frappe une femme dont les gonflements de la robe suggèrent les mouvements de la danse. Le thyrsos à la main, un

satyre confortablement assis la regarde, alors qu'un autre à l'autre extrémité de l'image l'accompagne à l'aulos. Et sur le flanc A d'un cratère en cloche à figures rouges daté du

---

δονήσω·ὁ δὲ καλλίμολος Ὀρφεύς σὺν ἐμοὶ μέλος λιγαῖνοι; « J'exciterai alors mon *barbiton*; Orphée aux jolies mélodies, mêle ton chant au mien. » (*Anacreontea*, 1.30-32).

<sup>91</sup> L. Caskey et J. Beazley, 1954, 55-61; Copenhagen, National Museum 13365; *BAPD* 201684; Londres, British Museum E 18; *BAPD* 200522; Syracuse 26967; *BAPD* 200207; voir aussi J. McIntosh-Snyder, 1972, 333 n. 11; Maas-Snyder, 119). Sur le vase de Copenhage, le nom d'Anacréon est inscrit sur l'un des bras du *barbiton* (H.R. Immerwahr, 1965; M.C. Miller, 1992, 97 et pl. II (b)). Sur ce groupe de vases, voir L. Caskey et J. Beazley, 1954, 55-61; F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, 1983, *passim*; Maas-Snyder, 118-119; S.D. Bundrick, 2005, 84-87; R. Parker, 2005, 321 *et sq.*; T.J. Smith, 2014.

<sup>92</sup> Une recherche menée dans la base de données Beazley, visant à répertorier les scènes de symposion et de cōmos comprenant un tympanon, a donné les résultats suivants : pour le banquet, dix vases ont été répertoriés, et parmi ces vases, trois ne sont pas datés (*BAPD* 4149, 9022134, 9032717), deux se situent à la charnière des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles (31736, 44230) puis cinq remontent au IV<sup>e</sup> siècle (8043, 218106, 218121, 218123, 218128). Pour le cōmos, nous avons obtenu vingt-neuf résultats, desquels un seul (213654) est daté entre 475 et 425, où le tambourin intègre la célébration du Retour d'Héphaïstos, trois sont datés entre 425 et 375 (10225, 1006940, 9048298), puis vingt-cinq remontent au IV<sup>e</sup> siècle (569, 2193, 8029, 8511, 22598, 26156, 218060, 218061, 218109, 230367, 230900, 231061, 231070, 231074, 231075, 231091, 231092, 231093, 231094, 260033, 9031719, 9034410, 9037583, 9041082, 9048249).



Figure 20

IV<sup>e</sup> siècle, une bande de jeunes cômastes défile, alors que l'un d'eux frappe sur un grand tympanon (figure 20). Coïncidant avec la disparition presque soudaine du *barbiton* de l'imagerie athénienne symposiastique et cômastique<sup>93</sup>, l'introduction du tympanon à ces corpus vers la fin du V<sup>e</sup> siècle

laisse sans doute supposer des changements au niveau de l'esthétique iconographique du banquet et du cômos<sup>94</sup>.

Les émissions vocales, composantes fondamentales de l'ambiance sonore du banquet, sont également dépeintes dans l'imagerie. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les peintres évoquent le chant – et autres émissions vocales – notamment en représentant leurs personnages avec la tête légèrement penchée vers l'arrière et la bouche entr'ouverte<sup>95</sup>. Plus rarement, une inscription vient préciser la nature du chant émis. Tel est le cas d'une amphore à figures rouges (figure 21), sur le col de laquelle figure un symposiaste étendu sur le sol, le dos appuyé contre un coussin, qui joue du *barbiton* en inclinant la tête vers l'arrière. Une inscription qui semble sortir de sa bouche et qui défile autour de sa tête permet de lire « *mameokapoteo*, qui se rapproche du début d'un poème de Sappho : *maomai kai poteo*, 'je souffre et je désire' »<sup>96</sup>. Cette inscription non seulement corrobore le contexte symposiastique de l'image, la poésie

<sup>93</sup> Sur cette question, voir *supra* p. 84-85 n. 124.

<sup>94</sup> « Elle [i.e. l'imagerie] évolue lentement sur de longues périodes. Cette évolution se manifeste avant tout sur le plan esthétique, non sur le plan sémantique. » (C. Bérard, 2018, 15).

<sup>95</sup> *Supra*, p. 114.

<sup>96</sup> F. Lissarrague, 1999, 34-35.

érotique étant caractéristique du banquet, mais confère à la scène une portée



Figure 21

synesthésique, le spectateur étant à même de saisir le tempérament, voire l'œuvre de l'exécution musicale qu'il observe de son regard<sup>97</sup>. La musique ainsi évoquée dans ses détails a pu inspirer au buveur, qui aurait été muni de cette coupe lors d'un banquet, quelque discussion sur le désir ou quelques autres vers de la grande poétesse de Lesbos, délaissant ainsi

son aspect purement figuratif pour s'infiltrer, toute vivante, dans le *hic et nunc* du banquet.

### *Le barbiton dans la poésie lyrique*

Omniprésent dans l'imagerie dionysiaque de l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle, tout spécialement dans celle qui gravite autour de la consommation de vin<sup>98</sup>, le *barbiton* est rarement mentionné dans les textes classiques. Faisant ses premières apparitions chez

---

<sup>97</sup> Sur le fragment d'une coupe à figures rouges du peintre de Brygos, datée entre 500 et 450, un symposiaste chante, une main sur le front en geste d'abandon, laissant échapper de sa bouche *opolon*, « Ô Apollon ». « C'est le début d'un hymne en l'honneur du dieu musicien et chanteur par excellence. » (F. Lissarrague, 1999, 35, fig. 25, Paris, Cabinet des Médailles 583; ARV<sup>2</sup> 372.28; BAPD 203925).

<sup>98</sup> « It is nearly always depicted in the context of the symposium or associated revelry and amorousness, or in the hands of Dionysus and his entourage. It evidently enjoyed a great vogue in certain elegant Athenian drinking circles in the late sixth and early fifth centuries. » (M.L. West, 1992, 58). Sur la présence du *barbiton* dans le banquet, voir Plutarque, *Moralia*, 629c; Proclus, *Chrestomathie* dans Photios, *Bibliothèque*, 321; pour l'importance du *barbiton* dans l'iconographie du V<sup>e</sup> siècle, voir Maas-Snyder, 1989, 116-117, 139; D. Castaldo, 2001, 146-147; S.D. Bundrick, 2005, 21-22. L'instrument paraît sur les vases à figures noires (e.g. les figures 3), mais règne littéralement dans l'imagerie à figures rouges.

les poètes lyriques de l'époque archaïque, originaires de la Grèce d'Asie, comme Sappho et Alcée de l'île de Lesbos, et Anacréon de la ville de Téos sur la côte ionienne<sup>99</sup>, le *barbiton* est un instrument privilégié pour réciter de la poésie. Un symposiaste sur un cratère à figures rouges joue du *barbiton* pour le plaisir des convives; sa tête légèrement renversée vers l'arrière et sa bouche entr'ouverte montrent qu'il chante ou récite de la poésie (figure 22). Des images contemporaines dépeignent l'instrument dans les bras de femmes assises dans le confort de leur maison, qui jouent et chantent pour le plaisir de leurs compagnes<sup>100</sup>. Les Muses elles-mêmes aiment gratter les cordes de la grande lyre, confirmant ainsi sa valeur esthétique et son

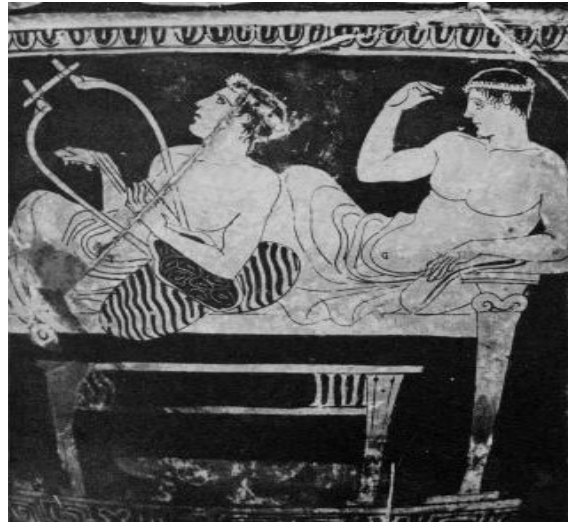


Figure 22

<sup>99</sup> La première attestation littéraire connue du *barbiton* figure sur un fragment attribué à Alcée sur un papyrus d'Oxyrhynchos, où il est appelé βάρμος, une appellation possiblement issue de l'éolien (Alcée, fr. 70 Campbell; voir J. Snyder, 1972, 332-333; Maas-Snyder, 1989, 113; ensuite chez Sappho, fr. 176 Campbell; Anacréon, *PMG* 472). Dans une *Idylle* grâce à laquelle il espère obtenir le patronage d'Hiéron II de Syracuse, Théocrite évoque le divin aède de Kéos, Simonide, qui chantait la gloire de certains hommes au son de son *barbiton polychordon*, faisant ainsi résonner l'écho de leurs hauts faits dans la mémoire des générations futures (Théocrite, *Idylles*, 16.44-46). Bacchylide mentionne lui-même son cher *barbiton* dans ses épinicioies (fr. 20b-c, Henderson). La relation particulière qu'entretiennent ces figures emblématiques de la poésie lyrique avec le *barbiton* est attestée par les vases « anacréontiques », mais aussi par un calathos attique à figures rouges, daté entre 500 et 450, sur lequel figurent les deux poètes lesbiens, tenant chacun dans la main gauche une grande lyre, dans la droite un plectre qui est rattaché à l'instrument par un petit cordon (Munich, *Antikensammlungen* 2416; *BAPD* 204129; voir F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, 1983, 19-22).

<sup>100</sup> Par exemple, une amphore attique à figures rouges, datée de 460-450, attribuée au peintre de Niobides (Baltimore, The Walters Art Museum 48.2712; *BAPD* 44113; S.D. Buxton, 2005, fig. 58, voir les pages 92-102 de l'ouvrage pour d'autres exemples).

rapport à la poésie<sup>101</sup>. Dans un panégyrique de Bacchylide trouvé sur un papyrus d'Oxyrhynque, l'auteur évoque son *barbiton* λιγυαχέον, « au clair retentissement », avec lequel il s'apprête à exécuter un chant « désirable » (ἰμερόεν) en l'honneur d'Hiéron, de ses chevaux bais et de ses compagnons de banquet (*Encomia*, fr. 20b-c Campbell). Ce poème pourrait précisément avoir été composé pour être chanté ou récité, au son du *barbiton*, dans des banquets tenus à la cour du tyran de Syracuse<sup>102</sup>. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que la poésie lyrique et le *barbiton* sont des éléments sonores constitutifs des *symposia* et des *kômoi*. Aussi Pindare raconte-t-il que c'était pour répondre à la *pêktis* –apparemment un type de harpe<sup>103</sup> – lors des banquets tenus par les Lydiens que Terpandre avait inventé l'instrument<sup>104</sup>. Non moins éloquente est l'assertion de Néanthe de Cyzique, qui en attribue l'invention plutôt à Anacréon<sup>105</sup>. Faisant l'éloge du poète de Téos, Critias le dit « ami du *barbiton*, doux, sans chagrin » (φιλοβάρβιτον, ἡδύν, ἄλυπον)<sup>106</sup>. Alors que le premier qualificatif rend explicite l'importance du *barbiton*

---

<sup>101</sup> Par exemple, Calliopê joue du *barbiton* sur une hydrie attique à figures rouges conservée au Petit Palais (no. 308; *BAPD* 213520; aussi *Anthologie Palatine*, 7.588, 9.504, 16.220; voir Maas-Snyder, 120-121).

<sup>102</sup> Voir G.B. D'Alessio, 2016, 82, *passim*.

<sup>103</sup> Voir T.J. Mathiesen, 1999, 236-237, 272-275.

<sup>104</sup> Pindare, *Encomia*, fr. 125 Race; sur ce fragment, voir G. Liberman, 2016, 47-49.

<sup>105</sup> Néanthe de Cyzique *FGrH* 84 F 5; sur l'invention du *barbiton*, voir J. McIntosh Snyder, 1972, 331, 333; Maas-Snyder, 39; S.D. Buidrick, 2005, 22. Venu rejoindre la cour des Pisistratides vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle selon l'auteur d'un texte platonicien, Anacréon serait arrivé à Athènes à l'époque même où le *barbiton* commence à paraître sur les vases attiques (Pseudo-Platon, *Hipparchos*, 228c; voir J. McIntosh Snyder, 1972, 333-334; Maas-Snyder, 113, 118-119; M.L. West, 1992, 58, 340; S.D. Buidrick, 2005, 22). Sans qu'on puisse prétendre que l'introduction de l'instrument sur le continent résulte de la venue du poète ionien en Attique, il n'empêche que ce dernier, par sa notoriété, a pu contribuer à sa propagation (Maas-Snyder, 23). Cela est vrai aussi pour Simonide et son neveu Bacchylide, poètes de renom qui accompagnaient leurs compositions de la grande lyre.

<sup>106</sup> B 1 DK = Athénée, 13.600e. Il est possible que Critias ait connu l'œuvre et la personne d'Anacréon à travers son grand-père, qui apparemment avait été l'ami du poète (G. Lambin, 2002, 7-8). Une épigramme honorant Anacréon affirme que même dans la mort, le poète ne dépose pas son *barbiton* (*Anthologie Palatine*, 7.25).

dans l'œuvre d'Anacréon, les deux autres insistent sur le caractère charmant et joyeux – ce dernier aspect étant exprimé par une litote – de sa poésie. L'absence de chagrin se révèle d'ailleurs comme une disposition indispensable pour pouvoir faire le cômaste<sup>107</sup>. Endeuillé de la mort d'Alceste, la maîtresse de maison, un serviteur répond à Héraclès, qui lui enjoint de laisser de côté sa peine et de boire avec lui qu'il « n'est pas enclin au *kômos* et au rire »<sup>108</sup>. Dans le même esprit, Admète fait la promesse suivante à sa femme, lorsqu'elle accepte de mourir à sa place :

παύσω δὲ κώμους συμποτῶν θ' ὀμιλίας  
στεφάνους τε μοῦσάν θ' ἢ κατεῖχ' ἐμοὺς δόμους.  
οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν βαρβίτου θίγοιμ' ἔτι  
οὔτ' ἂν φρέν' ἐξάραμι πρὸς Λίβυν λακεῖν  
αὐλόν· σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξεῖλου βίου.

Je mettrai un terme aux *kômoi*, à la compagnie des buveurs,  
aux couronnes et à la musique qui résonnait jadis dans ma maison.  
Je ne toucherai plus au *barbiton*  
Je ne me laisserai plus charmer par la stridence de l'aulos libyen.  
Car sans toi, ma vie est dépourvue de joie.  
(Euripide, *Alceste*, 343-347)

Ces exemples laissent entendre, d'abord, que si le cômômos et sa musique sont empreints de gaieté, il faut aussi se trouver dans les bonnes dispositions d'esprit pour pouvoir y prendre part, ensuite – et cela découle de la prémisse tout juste établie – que la mort et le deuil ne conviennent pas à cet univers de plaisirs. Aussi Théognis affirme-t-il dans sa poésie qu'

---

<sup>107</sup> Dans sa poésie élégiaque (v. 825-830), Théognis exhorte un certain Scytha, qui est sur le point de perdre sa terre, à mettre un terme à son cômômos (voir la traduction et la note de D.E. Gerber (éd.), 1999b, 293).

<sup>108</sup> Euripide, *Alceste*, 794-795; 803-804 : νῦν δὲ πράσσομεν οὐχ οἷα κώμου καὶ γέλωτος ἄξια.

οὐδεις ἀνθρώπων, ὄν πρῶτ' ἐπὶ γαῖα καλύψη εἷς τ' ἔρεβος καταβῆ, δώματα  
Περσεφόνης, τέρπεται οὔτε λύρης οὔτ' ἀλύπητος ἀκούων οὔτε Διωνύσου δῶρ'  
ἐπαειρόμενος;

aucun homme, lorsqu'il est enseveli sous terre et qu'il descend dans l'Érèbe,  
près des demeures de Perséphone, ne peut se réjouir d'écouter la lyre ou l'aulos,  
ou de porter à sa bouche le don de Dionysos.

(Théognis, *Élégies*, 973-976)

### *L'ivresse*

Le passage de l'*Alceste* cité à la page précédente présente aussi l'intérêt de mettre en exergue les effets que produit la musique de l'aulos chez Admète, ce dernier se souvenant que le retentissement (λάσκω) de l'instrument lors des *kômoi* venait littéralement « exalter son cœur » (φρέν' ἐξάραιμι)<sup>109</sup>. Non seulement l'expression φρένα ἐξάιρω suggère un état altéré de conscience, mais le verbe λάσκω a la particularité de renvoyer à des émissions vocales dont l'agent ainsi que les circonstances dans lesquelles elle se font entendre ne semblent jamais anodins. Dans l'épopée homérique par exemple, ce verbe désigne le cri du faucon ou les terribles vagissements de la monstrueuse Scylla. Ailleurs dans l'œuvre d'Euripide, c'est en faisant entendre sa voix (λάσκω) à travers son trépied d'airain qu'Apollon donne ses instructions à Oreste<sup>110</sup>. C'est donc, semble-t-il, une sorte de voix forte et sans doute captivante que fait entendre l'aulos lybien lors des fêtes auxquelles renonce désormais Admète. Évidemment, les

---

<sup>109</sup> *LSJ*, s.v. λάσκω : « ring, rattle, crash (...) shout, scream, cry aloud »; Bailly, s.v. λάσκω : « Il - résonner, retentir avec force, d'où crier ». La charmante musique que produit Hermès sur la lyre « affecte les *phrenes* » d'Apollon (διὰ φρένας ἦλυθ'), qui en éprouve du plaisir (*Hymne homérique à Hermès*, 4.420-422).

<sup>110</sup> Homère, *Iliade*, 22.141; *Odyssée*, 12.85; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 976-977; voir encore Eschyle, *Agamemnon*, 596 (le cri des femmes de Mycènes); Sophocle, *Trachiniennes*, 824 (la voix de l'oracle); Euripide, *Électre*, 1214 (cri de Clytemnestre assailli par son fils); *Iphigénie en Tauride*, 461 (la voix d'un messager); Aristophane, *Paix*, 382-384 (voix d'Hermès); Aristote, *Histoire des animaux*, 9.32.3 (cri de l'aigle).

égarements des cômastes sont attribuables en grande partie à la consommation du vin. Sur les vases, les fêtards paraissent souvent dans des positions qui suggèrent leur enivrement. Par exemple, sur le flanc B d'une coupe à figures rouges observée plus en détail un peu plus loin (cf. figure 25b), des hommes chancellent sous les effets du vin. L'un d'eux, illustré de face, est soutenu par un compagnon qui semble chercher à retrouver son équilibre, alors qu'il porte son regard vers le cratère, source de leur ivresse. Mais la musique n'en demeure pas moins un facteur significatif de l'ivresse cômastique,



Figure 23

en agissant comme un élément catalyseur de l'ivresse causée par le vin et en contribuant à l'expérimentation d'une forme d'extatisme. Sur le médaillon d'une coupe fragmentaire, un jeune homme, vêtu d'un himation et pourvu d'un *barbiton*, avance en chantant « je suis en train de faire le *kômos* sous l'effet de l'aulos » (figure 23)<sup>111</sup>. L'inscription qui complète cette image exprime nettement l'importance et le rôle « extatisant » de la musique dans le cômós.

<sup>111</sup> L'inscription est reconstruite ainsi dans *BAPD* : εἶμι κο[μά]ζον ὑπ' αὐ[λοῖς]. Elle débute du côté gauche des pieds de l'instrumentiste et se lit en remontant, jusqu'à la bouche de celui-ci. La traduction est celle que proposent F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague (1983, 21), mais nous y avons remplacé le mot « flûte » par « aulos ». L'absence précisément d'un aulos sur cette image démontre qu'une image ne saurait en aucun cas comprendre tous les éléments associés de près ou de loin au thème illustré. Au-delà de l'image à proprement parler, il est un référent que caractérise une pléthore de symboles, parmi lesquels vont puiser les peintres. Cette image conforte aussi, certes indirectement, l'idée que les différentes scènes d'un vase peuvent se compléter, en exposant divers aspects d'un même événement (voir notamment C. Bérard, 2011, 1-3).



L'ivresse générée par le vin est définie en termes positifs – pour autant qu'elle soit modérée, comme nous le verrons –, faisant par exemple oublier les fatigues de l'âge, comme le suggère cet aède qui, malgré sa vieillesse, chante et festoie en compagnie de Bromios :

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς  
κελαδῶ Μναμοσύναν,  
ἔτι τὰν Ἡρακλέους  
καλλίνικον ἀεῖδω  
παρὰ τε Βρόμιον οἴνοδόταν  
παρὰ τε χέλυος ἑπτατόνου  
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν.

Encore vieil aède  
Je chante Mnémosyne,  
Encore j'entonne le chant de victoire d'Héraclès  
En compagnie de Bromios qui donne le vin,  
En compagnie du chant de la lyre à sept cordes  
et de l'aulos libyen.  
(Euripide, *Héraclès*, 678-684)<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> A. Henrichs (1996, 54-55) voit dans ce court passage une glorification du chant et de la danse. Ces quelques vers de l'*Héraclès* font si bien écho au passage de l'*Alceste* (v. 343-347, cité *supra*, p. 243) qu'on est tenté d'y appréhender la *chelys* à sept tons comme une référence au *barbiton*. Bacchylide qualifie son *barbiton* de ἑπτάτονον, « à sept tons » (Bacchylide, fr. 20b-c Campbell). Cette antonomase pourrait expliquer la rareté du *barbiton* dans les textes. Il est effectivement possible que les Grecs aient parfois désigné le *barbiton* par le terme *chelys*, en vertu de la ressemblance entre les deux lyres. Après tout, le *barbiton* aussi est une χέλυς au sens premier du terme, puisqu'il est constitué d'une caisse en carapace de tortue. Dans le même ordre d'idées, la *kithara* asiatique qu'on se plaît à entendre dans le *Cyclope* (v. 443-444) pourrait renvoyer au *barbiton*. Une telle indifférenciation sémantique, comme nous le soupçonnons, aurait pour conséquence inévitable de fournir un regard biaisé sur les représentations littéraires du *barbiton*, en faussant d'entrée de jeu les résultats de la recherche lexicale et en occasionnant, par le fait même, une disparité avec l'iconographie.



Figure 24

composé de trois personnages masculins bottés et partiellement drapés de leur manteau : au centre, un homme grisonnant porte une amphore; un jeune homme à sa droite est muni du bâton caractéristique des cômastes et d'une corne à boire, alors qu'un troisième cômaste, à gauche, tient un *barbiton* (figure 24). Ces exemples illustrent les vertus conférées au vin, qu'on dit faire oublier la vieillesse, mais aussi le malheur et les soucis<sup>114</sup> :

ὁ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς  
 λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,  
 ὕπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν

<sup>113</sup> De façon plus générale, c'est le fait de participer aux fêtes et/ou aux pratiques rituelles auxquelles préside Dionysos qui génère ce genre d'effets. Cadmos et Tirésias frappent le thyrsos, oublient qu'ils sont vieux, et se laissent mener par Bromios, sans éprouver de fatigue (Euripide, *Bacchantes*, 187-189, 193-194). Dans les *Grenouilles* d'Aristophane, un chœur chante Iakchos-Dionysos, le guide de la *pompé*, qui « délasse le genou du vieillard, lui faisant oublier les peines et le temps des années écoulées » (γόνυ πάλλεται γερόντων· ἀποσειόνται δὲ λύπας χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοὺς : v. 345-348). Sur Iakchos, voir *infra*, p. 332-341.

<sup>114</sup> *Anthologie Palatine*, 7.339.8 : λύπης λήθην τὸν Βρόμιον παρέχε; « Donne-moi Bromios, l'oubli des chagrins ».

δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.

C'est ce qui fait cesser les douleurs et le chagrin  
chez les mortels, lorsqu'ils sont remplis du jus de la vigne,  
qui apporte le sommeil et l'oubli des misères de la journée,  
Il n'est aucun autre remède aux ennuis.  
(Euripide, *Bacchantes*, 279-283)

Fondamentales dans le cōmos, la musique et la danse contribuent à l'exaltation et à la bonne humeur cōmastiques. Car le fait de consommer le vin ne définit pas le cōmaste; ce dernier doit festoyer, prendre part à la musique et à la danse avec ses camarades pour être considéré comme participant au cōmos<sup>115</sup> :

τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων  
ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χῶτε Βακχίῳ  
κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους  
προσηῖτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι;

Qu'est-ce donc cela ? Ne serait-ce pas le bruit de votre *sikinnis*,  
comme on l'entendait lorsque, participant au cōmos en compagnie de Bakchos à la  
maison d'Althée, vous joigniez vos voix aux chants des *barbitoi* en vous comportant de  
manière efféminée ?  
(Euripide, *Cyclope*, 37-40)

Le tapage (κρότος) que produit la *sikinnis* des satyres<sup>116</sup> dans cet extrait pourrait faire  
écho au vacarme occasionné par les groupes de cōmastes enivrés qui défilent, la nuit,

---

<sup>115</sup> Euripide, *Cyclope*, 537 : ἡλίθιος ὅστις μὴ πιὼν κῶμον φιλεῖ; « il est insensé celui qui, buvant, n'apprécie pas le *kōmos* ».

<sup>116</sup> La *sikinnis* est une danse qu'exécutent des acteurs déguisés en satyre dans le cadre précisément des drames satyriques; elle peut difficilement être associée aux gesticulations des cōmastes sur les vases. L'on a cherché à reconnaître dans les danses et gestes des cōmastes des types de danse décrits dans les textes,

dans les rues de la cité<sup>117</sup>. Car ces déplacements ne devaient vraisemblablement pas se faire dans le calme et le silence. Au contraire, éclats de crotales d'airain et crépitements de *tympana*, entre autres, étaient au rendez-vous<sup>118</sup>, de même que l'évoché, le cri de joie dionysiaque que lançaient les cômastes dans leur désinvolture :

μάκαρ ὅστις εὐιάζει  
βοτρώων φίλαισι πηγαῖς  
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεῖς.

bienheureux est celui qui crie l'évoché  
lors du cômōs, ayant ses voiles bien dilatées  
par les sources bien-aimées de la vigne.  
(Euripide, *Cyclope*, 495-497)

---

une tâche que T.J. Smith qualifie à juste titre comme étant « difficult, if not impossible » (2014, 231). Sur la *sikinnis*, voir Aristoxène, *De Musica*, fr. 107 = Athénée, 14.630b; Lucien, *De la danse*, 22; Flavius Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, 4.21; Maas-Snyder, 1989, 116. « (...) the dance called sikinnis was a speciality of choruses in satyr-plays where the primary reference was to the cult of Dionysos » (Furley-Bremer, vol. I, 33). C'est possiblement ce type de danse que pointe Platon dans *Les Lois* (7.815c), lorsqu'il aborde les danses bachiques (βακχεῖα), dans lesquelles « des enivrés imitent les Nymphes, Pan, Silène et les Satyres, comme on les appelle, lorsqu'ils accomplissent des catharmes et des *teletai* ».

<sup>117</sup> Le verbe κροταλίζω est employé entre autres pour évoquer des frappements de pieds (Nonnos, 9.205, 18.57, 37.34, 46.117; voir *supra*, p. 97).

<sup>118</sup> Euripide, *Cyclope*, 203-205 : οὐχὶ Διόνυσος τάδε, οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα; « Ici pas de Dionysos, pas de crotales d'airain, ni de crépitements de tympanon »; Bailly, s.v. ἄραγμα, ατος : « les bruits d'un corps que l'on frappe, choc bruyant (de tambours) ». Le *LSJ* ne donne pas de traduction pour ἄραγμα, mais renvoie simplement au passage du *Cyclope*, qui comporte la seule occurrence connue du mot dans la littérature grecque d'avant notre ère. Le moteur de recherche *Diogenes* ne répertorie que deux autres occurrences de ce terme dans tout le corpus, chez Soranos d'Éphèse (*De signis fracturarum*, 10.1.6) et Grégoires de Naziance (*De vita sua*, 153). Notons qu'il s'agit ici de la plus ancienne allusion littéraire connue de la présence du tambourin dans le *kômōs*; la pièce n'est pas datée, mais on la situe à la fin de la carrière d'Euripide, donc vers la fin du V<sup>e</sup> siècle (voir l'édition de D. Kovacs, p. 53).

## *L'ordre du banquet et le désordre du cōmos*

En dépit des affinités que partagent le symposion et le cōmos, il est des traits contrastants dans les représentations imagées et littéraires qu'en font les Grecs. Dans l'imagerie, les symposiastes étendus qui se délectent de chants et de musique dans l'indolence se distinguent en effet des cōmastes qui, défilant dans le mouvement et la danse, affichent des attitudes frénétiques qui trahissent leur ébriété. Citons une coupe à figures rouges, dont la face A montre un banquet (figure 25a), alors que la face B est occupée par un turbulent cōmos (figure 25b). Étendus sur leurs *klinai*, coupes à boire en



Figure 25a



Figure 25b

main, les banqueteurs paraissent calmes et oisifs. L'un d'eux joue de l'aulos, un autre au cottabe, l'ensemble de la scène paraissant harmonieux et donnant l'impression d'une certaine lenteur dans les gestes et attitudes des personnages. L'unique personnage qui se tient debout est le jeune garçon nu qui sert le vin aux convives. En revanche, la scène cōmastique arbore des personnages en pleine action, dont les attitudes désordonnées trahissent une importante consommation de vin : alors que les trois personnages de

droite titubent sous l'alcool, les trois personnages de gauche s'opposent dans une altercation visiblement violente. Figurent sur le médaillon de cette coupe deux personnages (figure 25c), un jeune homme et un plus vieux, dont les attributs – les bottes au pied du lit et le *barbiton* suspendu à l'arrière-fond – laissent entendre qu'ils ont d'abord participé au banquet, puis au *cômos* illustrés sur les parois de la coupe, avant de se retirer dans l'intimité, dans le creux de celle-ci. Le fait que le plus vieux de ces



Figure 25c

personnages soit en train de vomir corrobore cette hypothèse, et confirme, par extension, que le banquet et le *cômos* illustrés sur les parois de cette coupe avaient donné lieu à quelques excès. En somme, l'aspect ordonné de la scène symposiastique, qui contraste avec le dynamisme déséquilibré de la scène de *cômos*<sup>119</sup>, semble indiquer chez les banquetteurs un degré d'ivresse moindre.

Il est vrai, cependant, que le symposiaste dépeint de face sur la figure 25a oblige à relativiser une telle interprétation, sa posture trahissant l'effet qu'a sur lui la boisson qu'il déguste<sup>120</sup>. On peut en déduire, à partir de cette image, que les attitudes des personnages s'avèrent non seulement révélatrices de leur niveau d'ébriété, mais aussi de l'expérience qu'ils font de leur ivresse. Alors que les symposiastes l'expérimentent de façon pour ainsi dire contrôlée, dans la délectation de

<sup>119</sup> Voir F. Frontisi-Ducroux et F. Lissarrague, 1983, 20.

<sup>120</sup> « (...) in Athenian painting, frontal or three-quarter faces were employed for characters who are drunk, wounded, or asleep. » (S.D. Buxton, 2020, 118). Il va sans dire que dans ce contexte, la position révèle l'état d'ébriété du personnage. Sur les postures suggérant l'ivresse dans l'iconographie, voir V. Toillon, 2014, 53-65. Pour les façons de dépeindre l'effet sur les mortels de la musique et du vin en contexte dionysiaque, voir P. Somville, 1992; S.D. Buxton, 2005, 83, 109-116.

la musique, de la poésie et de la discussion, les cômastes l'extériorisent dans la danse et l'exubérance, auxquelles incite une musique enivrante.

*La modération comme gage de beauté musicale*

Car il y a une conduite à suivre au banquet, où la notion d'ordre (*kosmos*) est importante. Non seulement l'ordre régit les exécutions musicales des symposiastes, comme l'indique clairement un passage de Théognis déjà cité<sup>121</sup>, mais il reflète en quelque sorte la valeur de l'individu en tant que citoyen. C'est exactement en ce sens que vont ces quelques vers de Solon<sup>122</sup> :

αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίῃσιν  
ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι,  
δήμου θ' ἡγεμόνων ἄδικος νόος, οἷσιν ἐτοῖμον  
ὑβριος ἐκ μεγάλης ἄλγεα πολλὰ παθεῖν·  
οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ  
παρούσας  
εὐφροσύνας κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ

Les citoyens eux-mêmes, par leur folie et leur goût pour l'argent,  
sont enclins à détruire la grande cité,  
Quand la pensée de ceux qui mènent le peuple est injuste,  
Ils s'apprêtent à force d'hybris à souffrir de nombreux maux;  
Ils ne savent pas rester modérés, ni, quand vient la fête, tenir des repas  
Dans le calme, en agissant de façon ordonnée.  
(Solon, *IEG* 4.7-10)

---

<sup>121</sup> Théognis, *Élégies*, 239-243, cité *supra*, p. 230.

<sup>122</sup> « This notion of order in *kosmeô* which can denote a neat, effective arrangement and also an elegant, decorative one, reflects the characteristic archaic link between aesthetics, manners, and politics. » (A.L. Ford, 2002, 36, à ce sujet, voir les pages 35 à 39).

En somme, la modération favorise l'ordre, la paix et le rayonnement de la cité, alors que l'excès mène aux actes vils et à la destruction<sup>123</sup>. C'est donc la quantité de vin ingérée par le buveur, et l'attitude qu'il affiche dans son ivresse qui sont mises en cause. Aussi préfère-t-on s'abstenir d'inviter au banquet un individu qui s'enivre et qui, dans son égarement, s'adonne à toutes les bassesses (πάντα κακά), se battant (μάχομαι) et « renversant avec violence le vin offert » (ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾱ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων : Aristophane, *Acharniens*, 977-985).

Qui plus est, l'état d'ébriété du buveur ne se reflète pas uniquement dans ses actions, mais aussi dans ses dires, car

ὄς δ' ἂν ὑπερβάλλῃ πόσιος μέτρον, οὐκέτι κείνος  
τῆς αὐτοῦ γλώσσης καρτερὸς οὐδὲ νόου,  
μυθεῖται δ' ἀπάλαμνα, τὰ νήφοσι γίνεται αἰσχρά,  
αἰδεῖται δ' ἔρδων οὐδὲν ὅταν μεθύῃ (...)

Celui qui franchit la limite du boire, n'est plus en contrôle  
De sa propre langue, ni de son esprit,  
Mais dit des choses imprudentes, qui paraissent honteuses à ceux qui sont sobres,  
Agissant sans nulle pudeur lorsqu'il est saouïl (...)  
(Théognis, *Élégies*, 479-482)

C'est que « le vin n'est un bienfait que si l'on en maîtrise la force. »<sup>124</sup> Ainsi, un homme avisé qui consomme avec modération expérimente les bienfaits du vin tout en conservant son habileté à converser intelligemment. Tel est le cas de Socrate, dont les sages propos, lors du banquet tenu chez Agathon, sont applaudis par les autres banqueteurs (Platon, *Banquet*, 212c). C'est, en revanche, un énorme tapage (ψόγος) que produisent Alcibiade

---

<sup>123</sup> Dans les *Guêpes* d'Aristophane (v. 1253-1255), Philocléon affirme que boire est mauvais, car l'ivresse causée par le vin génère de nombreux dégâts pour lesquels il faut déboursier des sommes d'argent.

<sup>124</sup> F. Lissarrague, 1999, 24.



et sa bande d'enivrés lorsque, faisant le cōmos, ils arrivent à la porte de la résidence d'Agathon<sup>125</sup>. Accompagné d'une aulétride, dont les symposiastes entendent la voix (φωνή) au loin, le groupe de fêtards est mené par le jeune aristocrate, complètement ivre, qui s'introduit dans le symposion et en perturbe le déroulement, « lâchant de sa voix d'ivrogne de grands cris » (μεθύοντος καὶ μέγα βοῶντος : Platon, *Banquet*, 212c-e). En plus de mettre en avant le caractère vertueux de Socrate et l'effet que ce dernier a sur Alcibiade, cette scène met bien en exergue l'incompatibilité sonore des deux groupes de buveurs, l'ordre qui règne dans le groupe de symposiastes et les propos articulés de ceux-ci s'opposant au désordre et à la turbulence des cōmastes, dont le vacarme se fait en quelque sorte le témoin sonore de leur état d'ivresse et de leur perte de contrôle<sup>126</sup>.

L'état d'ébriété des buveurs a donc une influence directe sur l'ambiance sonore qu'ils produisent, et cela concerne aussi la musique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre un fragment d'Anacréon, qui établit une nette opposition entre le tintamarre qui résulte d'une consommation excessive de vin, et la musique élégante que permet une consommation modérée<sup>127</sup> :

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω  
πατάγω τε κάλαητῶ  
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνω

<sup>125</sup> C'était un *kōmos* aux multiples sonorités criantes (πολυάχητος ... κῶμος) qui avait jadis pénétré dans la maison d'Admète pour célébrer son union conjugale avec Alceste (Euripide, *Alceste*, 912-925).

<sup>126</sup> « A symposium at which the drinkers were well behaved was seen as an embodiment of good order (εὐκοσμία), while disorder caused noise. » (S.A. Gurd, 2016, 40).

<sup>127</sup> Le verbe ὑποπίνω, « boire modérément », et les καλοὶ ὕμνοι, « les beaux hymnes » agissent « as a contrast to the πάταγος and ἀλαλητός (...) typical of unrestrained revelling and drinking, and it refers to ethical propriety and a sense of moderation as well as to the pleasantness of the song » (M. Kaimio, 1977, 134-135). « Songs at a 'graceful' symposium are not simply elegant (though they are that) but also avoid excess. » (A.L. Ford, 2002, 39). Un fragment d'Alcée associe une trop grande consommation de vin à la production de bruits (Alcée, *LP* 72; voir S.A. Gurd, 2016, 41).

μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς  
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

Viens encore, ne nous adonnons plus ainsi  
À la beuverie à la manière des Scythes,  
Faisant du tapage et beuglant  
Autour de notre vin,  
Mais buvons modérément, au son de jolis hymnes.  
(Anacréon, *PMG* 356)

« Pour les Grecs, boire à la scythe – *skuthizein* – c’est boire le vin pur et donc risquer l’ivresse totale et la folie incontrôlable qu’inflige Dionysos à ceux qui ne savent pas maîtriser le vin. »<sup>128</sup> En exhortant à laisser de côté ces habitudes pour ainsi dire indignes et à boire modérément, Anacréon se présente lui-même comme un bon compagnon de fête. Abonde en ce sens un fragment du poète, disant :

ἐμὲ γὰρ † λόγων † εἶνεκα παῖδες ἄν φιλέοιεν·  
χαρίεντα μὲν γὰρ ᾄδω, χαρίεντα δ’ οἶδα λέξαι;

Et peut-être les garçons m’aimeront-ils pour mes mots,  
car je chante d’une agréable façon, et je sais parler agréablement.  
(Anacréon, *PMG* 402c)

Le qualificatif *χαρίεις* appliqué à son chant et à ses paroles reflète l’attitude convenable – i.e. une consommation modérée et la production d’une musique charmante – du poète lors des soirées rehaussées de vin, ce qui ne peut que susciter l’amitié des jeunes garçons. Cet adjectif est fréquemment employé par Anacréon pour évoquer la beauté musicale<sup>129</sup>. L’ivrogne, quant à lui, n’est pas apte à produire une musique harmonieuse. C’est, par

---

<sup>128</sup> F. Lissarrague, 1999, 30.

<sup>129</sup> Voir M. Kaimio, 1977, 134.

exemple, un chant disgracieux (ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος) qu'émet le Cyclope complètement ivre dans un drame satyrique qui reprend l'épisode homérique d'Ulysse chez Polyphème, en y mettant en scène les satyres de Dionysos s'adonnant, dans la grotte du monstre, à un long banquet (Euripide, *Cyclope*, 488-493)<sup>130</sup>. L'on peut à cet égard supposer que l'aulète qui joue de son instrument sur une scène cômastique ornant une hydrie à figures rouges du VI<sup>e</sup> siècle (figure 26) émet une musique agitée. Sa posture, qui traduit une danse désorganisée, semble refléter son incapacité à coordonner ses



Figure 26

mouvements en raison de son ivresse et de son emportement, états que trahissent sa position de face et qu'accentue vraisemblablement la musique enivrante qu'il produit<sup>131</sup>. À ses côtés, ses compagnons versent dans un cratère le vin contenu dans une amphore, pour le consommer. Dans cette optique, les six inscriptions dénuées de sens qui émaillent cette image<sup>132</sup> pourraient-elles évoquer l'incohérence (*alogos*) générée par l'ivresse? Car si la belle musique et la parole articulée (*logos*) sont à celui qui boit modérément, le bruit

<sup>130</sup> Il y a de nombreuses allusions au vin et à l'ivresse que génère sa consommation, notamment aux vers 445-446, 486-502, 534-537; sur ce drame satyrique C. Shaw, 2020, 466-467, *passim*.

<sup>131</sup> « The power of performance could be conveyed through musicians' poses and expressions. » (S.D. Bundrick, 2020, 118). L'autrice (2020, 118) fournit des exemples d'images où des personnages jouant de la musique sont représentés de face, suggérant ainsi l'effet que produit sur eux leur propre musique.

<sup>132</sup> H.R. Immerwahr repère six *nonsense inscriptions* sur cette image : χχει, εχουκ, κτοτλε, τι, [²]υτ, κχυο (1990, 66, n. 380; voir l'article du *BAPD*, où il propose une lecture quelque peu différente).

et les cris confus sont le résultat de l'ivrognerie. L'« amusicalité » causée par l'enivrement peut d'ailleurs perdurer dans le temps, comme le laisse entendre Théognis, qui dit dans sa poésie élégiaque « ne pas pouvoir chanter d'une voix claire » (οὐ δύναμαι φωνῆ λίγ' ἀειδέμεν), parce qu'il a participé au cōmos la nuit précédente (Théognis, *Élégies*, 939-942). L'esthétique polarisante observée dans les sources, qui oppose le désordre du cōmos à l'ordre du banquet, s'appuie sur l'idée que la modération est nécessaire pour conserver une attitude digne et produire une belle musique, alors qu'inversement, l'excès génère le désordre et le bruit.

### *Les genres littéraires : une diversité d'esthétiques*

Mais, nous l'avons dit, il s'agit là d'une esthétique, et la littérature grecque, moins monolithique que l'iconographie dans ses représentations, montre qu'il est plusieurs esthétiques du banquet et du cōmos qui sont tributaires des différents genres littéraires, ainsi que des opinions et intentions des auteurs. Par exemple, l'esthétique platonicienne du symposion va jusqu'à supposer une suprématie totale de la voix articulée sur la musique instrumentale, laquelle, devant des paroles pleines de sagesse, devient complètement inutile : en totale admiration devant Socrate, Alcibiade affirme que ses discours exercent le même enchantement que les airs d'aulos de Marsyas, et ce, sans accompagnement instrumental (ἄνευ ὀργάνων : Platon, *Banquet*, 215c-e). Pourtant, l'importance du support instrumental est entérinée par les images et par un extrait du *Banquet* de Xénophon :

ὥσπερ ἡ ψῆδὴ ἡδίων πρὸς τὸν αὐλόν, οὕτω καὶ τοὺς σοῦς  
λόγους ἡδύνεσθαι ἂν τι ὑπὸ τῶν φθόγγων (...)

De la même façon que le chant est plus agréable grâce à l'aulos, ton discours aussi serait plus agréable s'il était accompagné de sons (...)  
(Xénophon, *Banquet*, 6.6.4)

D'un autre côté, des symposiastes pouvaient préférer des sujets de conversation à d'autres, estimant inconvenant dans le cadre du banquet d'aborder certains thèmes<sup>133</sup> :

οὐ φιλέω ὃς κρητῆρι παρὰ πλέω οἰνοποτάζων  
νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,  
ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης  
συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκεται εὐφροσύνης.

Je n'aime pas celui qui, autour d'un cratère bien rempli,  
Parle de conflits et de guerres affligeantes en buvant son vin,  
Mais j'aime celui qui, mêlant les cadeaux splendides des Muses et d'Aphrodite,  
Se souvient de la douceur de la fête.

(Anacréon, *IEG* 2)

Or, il s'agit là d'un goût plus ou moins personnel exprimé par Anacréon – goût que partageaient d'autres individus –, puisque « sympotic verse does speak of politics and strife, sometimes very directly and aggressively »<sup>134</sup>. Il ne paraît aucunement hasardeux, en fin de compte, d'inférer que les habitudes et attitudes des symposiastes aient pu différer d'un groupe à un autre, certaines thématiques ayant possiblement prévalu au sein de certains groupes, sans compter que chaque événement a pu emprunter sa propre orientation sous l'influence de l'humeur des convives, des sujets abordés dans leurs exécutions musicales et discussions, de l'actualité politique, entre autres. À cette malléabilité s'ajoute la pluralité de perspectives que permet la littérature, laquelle adapte

---

<sup>133</sup> Voir aussi Xénophane, *IEG* 1.13; Théognis, *Élégies*, 885-886; voir d'autres sources chez S.A. Gurd, 2016, 40 n. 103. « Songs performed in this context were self-conscious about the behavioral norms to which attendees should adhere. » (S.A. Gurd, 2016, 40).

<sup>134</sup> S.A. Gurd, 2016, 40. « Sympotic ethics and politics most closely approached aesthetics when certain kinds of singing were proscribed from the ideal feast ». (A.L. Ford, 2002, 42). Plusieurs indices portent d'ailleurs à croire que les discussions et la poésie symposiastiques alternaient entre propos sérieux et propos légers (A.L. Ford, 2002, 33 n. 27).

ses descriptions selon les genres et les publics. Ainsi, alors que les uns insistent sur le caractère sérieux et utile des thèmes abordés au symposion<sup>135</sup>, d'autres évoquent des propos comiques, entendus lors de ces soirées :

ἢ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεῖόν τινα,  
Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαρικόν,  
ᾧν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ·

ou toi-même, racontes-lui quelque charmante histoire,  
un truc comique, d'Ésope ou de Sybaris  
que tu as appris au symposion;  
(Aristophane, *Guêpes*, 1259-1260)<sup>136</sup>

#### *Les Choai vus sous différents angles*

Qu'on nous permette ici de porter une attention particulière à la fête des *Choai*, afin de mettre en lumière combien déterminant s'avère le genre littéraire – et par conséquent, les intentions de l'auteur, à savoir s'il cherche à faire rire, à instruire, à expliquer des concepts philosophiques, etc. – dans la façon d'aborder le symposion et le cōmos, et par extension, tout événement de la vie. D'abord, le banquet public des *Choai* est extraordinaire, dans la mesure où il devait se dérouler dans le silence<sup>137</sup> et qu'il

---

<sup>135</sup> Dans le *Gorgias* de Platon (451e), Socrate affirme que les *skolia* servent à énumérer les meilleures choses dans la vie, la première étant la santé, la deuxième la beauté, puis la troisième la richesse obtenue dans l'honnêteté. Une vingtaine de *skolia* qui pourrait remonter à l'Athènes du début du V<sup>e</sup> siècle ont été conservés par Athénée (15.694c), qui suggère que les chants considérés comme étant les plus beaux lors d'un banquet sont ceux qui comportent quelque conseil (γνώμη) ou propos utile pour la vie (χρησίμη εἰς τὸν βίον : Athénée, 15.694c).

<sup>136</sup> Voir aussi Aristophane, *Cavaliers*, 529. Aristophane propose des versions absurdes, voire complètement renversées du symposion afin de nourrir l'aspect comique de ses pièces (voir A.M. Bowie, 1997).

<sup>137</sup> « (...) this silent, competitive drinking from separate cups at separate tables, in violation of all the norms of sharing and sociability governing the Greek symposium, in flagrant violation too of the norms of civilized

admettait les enfants et les esclaves. L'un des *aitia* de ce paradoxal banquet remonte au passage d'Oreste dans la cité d'Athènes. Venu se faire juger au tribunal athénien sur le conseil d'Apollon, Oreste, souillé du meurtre de sa mère Clytemnestre, dut rester dans le silence (σιγάω), boire et manger seul à sa table (μονοτράπεζά), à l'écart des autres, avec son propre pichet (ἐξ ἑῶν ἄγγοσ ἴδιον : Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 947-960). En évitant tout contact physique et verbal avec le criminel, les Athéniens se gardèrent des souillures que ce dernier était susceptible de leur transmettre<sup>138</sup>. Selon la version de Phanodème, c'est le roi Démophon qui, pour divertir Oreste, organisa la fête des *Choai*. Comme le matricide n'avait pas encore fait face au tribunal, il ordonna, par précaution, que l'on tienne les temples fermés et que chacun boive dans son propre chous<sup>139</sup>. Le silence qui règne lors du banquet des *Choai* et la fermeture des sanctuaires pendant cette journée s'expliquent donc par la souillure qu'incarne, dans un passé lointain, le matricide<sup>140</sup>. La dimension prophylactique de la journée des *Choai* influe donc sur la forme que prend le banquet public auquel elle donne lieu, notamment au niveau de l'ambiance sonore. Cet exemple démontre que les ambiances sonores se veulent non seulement contextuelles – i.e. on chante de la poésie dans le cadre du banquet –, mais aussi culturelles et traditionnelles – i.e. le banquet lors des Anthestéries doit se faire dans le silence parce qu'il répond à une norme religieuse fixée par la culture et la tradition. Or, l'on remarque que

---

drinking affirmed at the Pithoigia the previous day. » (R. Parker, 2005, 313). Le symposion est synonyme de partage du vin et de discussion; il n'est pas naturel, voire inapproprié de rester en silence (Plutarque, *Moralia*, 613b-c; 456e; voir N. Serafini, 2015, 70).

<sup>138</sup> Voir notamment S. Montiglio, 2000, 17-23; N. Serafini, 2015, 70-71.

<sup>139</sup> Phanodème, *FGrH* 325 F 11; voir aussi la scholie à Aristophane, *Acharniens*, 961.

<sup>140</sup> Voir R. Parker, 2005, 290-316. Des esprits errent dans la ville durant la journée des *Choai* selon un témoignage de Photios (*Lexicon*, s.v. *μαρὰ ἡμέρα*). A.W. Pickard-Cambridge (1968, 13) croit que le jour pollué devait plutôt être le troisième de la fête, appelé *Χύτροι*, étant donné que la journée des *Choai* étant réservée au banquet public. Or les conditions extraordinaires dans lesquelles se déroulait ce banquet pointent précisément l'aspect sombre et exceptionnel de cette journée. Toujours selon Photios (*Lexicon*, s.v. *θύραζε κᾶρες*), on aurait, à la fin de la fête (le jour des *Chutroi*), exhorté les Kères à partir en criant *θύραζε κᾶρες*, « hors d'ici Kères! ».

les descriptions du banquet des *Choai* que fournissent Euripide et Phanodème sont relativisées par celle d'Aristophane, qui aborde l'événement avec beaucoup plus de légèreté. Dans les *Acharniens*, le comique fait allusion aux concours qu'impliquait ce banquet et au prix que remportait le gagnant :

ἀκούετε λεῷ· κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς  
πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος· ὃς δ' ἂν ἐκπίη  
πρώτιστος, ἄσκὸν Κτησιφῶντος λήψεται.

Écoutez, gens du peuple ! Qu'au son de la *salpinx*, l'on boive  
selon les lois ancestrales du jour des *Choai*; et que celui qui termine  
le premier remporte une outre de vin digne de Ctésiphon !  
(Aristophane, *Acharniens*, 1000-1002)

Ainsi, sans nier l'aspect inquiétant de la fête, l'on peut croire que les Anthestéries et leur fameux banquet s'accomplissaient dans la jovialité. Après tout, la fête célébrait l'ouverture des jarres de vin nouveau et comprenait un banquet public, lequel, bien que silencieux, devait certainement être vécu avec beaucoup de plaisir par certains buveurs. Il constituait d'ailleurs un moment symbolique dans la vie des Athéniens, puisqu'il marquait une concrète évolution dans l'âge pour les jeunes enfants qui y participaient pour la première fois, se présentant comme un rituel de transition rapprochant ces derniers du statut de citoyen<sup>141</sup>. C'est en définitive un moment significatif et heureux dans la vie des jeunes Athéniens et de leurs parents.

---

<sup>141</sup> Dans l'ordre, les quatre étapes marquantes dans la vie d'un citoyen athénien sont la naissance, la participation aux *Choai*, l'éphébie et le mariage (*JG* II<sup>2</sup> 1368.130 : γάμων, γεννήσεως, Χοῶν, ἐφηβείας; voir A.W. Pickard-Cambridge, 1968, 9; R. Parker, 2005, 298 n. 40). Quelques images sur des chous qui montrent des enfants couronnés de fleurs font possiblement allusion à leur participation aux Anthestéries (voir R. Parker, 2005, les figures 17 et 18).



Selon l'*aition* relaté par Phanodème, Démophon ordonna que les chous des buveurs soient déposés au sanctuaire « du marais » après le banquet :

τε καὶ τοῦ πότου παυσαμένους τοὺς μὲν στεφάνους οἷς ἐστεφάνωντο πρὸς τὰ ἱερὰ μὴ τιθέναι διὰ τὸ ὁμορόφους γενέσθαι τῷ Ὀρέστη, περὶ δὲ τὸν χοῶ τὸν ἑαυτοῦ ἕκαστον περιθεῖναι καὶ τῇ ἱερείᾳ ἀποφέρειν τοὺς στεφάνους πρὸς τὸ ἐν Λίμναις τέμενος...

que ceux ayant terminé de boire n'aillent pas déposer les couronnes dont ils étaient ceints aux temples, puisqu'ils s'étaient trouvés sous le même toit qu'Oreste, mais que chacun mette sa couronne autour de son propre chou et l'apporte au sanctuaire Limnaion pour la prêtresse...

(Phanodème *FGrH* 325 F 11)

Contraste avec cette exhortation pleine de gravité ce passage des *Grenouilles* d'Aristophane :

βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ.  
λιμναῖα κρηῶν τέκνα,  
ξύναυλον ὕμνων βοᾶν  
φθεγξώμεθ', εὐγερυν ἐμᾶν  
ᾠοιδάν, κοᾶξ κοᾶξ,  
ἦν ἀμφὶ Νυσήιον  
Διὸς Διόνυσον ἐν  
λίμναισιν ἰαχήσαμεν,  
ἠνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος  
τοῖς ἱεροῖσι Χύτροις χωρεῖ  
κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.  
βρεκεκεκέξ κοᾶξ κοᾶξ.

Brekekekex koax koax

Enfant des marais et des sources,

faisons entendre notre cri au son de l'aulos,  
notre doux chant, koax koax,  
que nous émettons  
pour le fils Nyséen de Zeus  
Dionysos dans les marais  
lorsqu'une bande d'enivrés  
au jour des *Chutra* sacrées  
pénètre dans notre enceinte,  
Brekekekex koax koax  
(Aristophane, *Grenouilles*, 210-220)<sup>142</sup>

Cet aperçu suggère que c'est un cômós titubant au son des *auloi*, festoyant et chantant des hymnes qui se dirigeait vers le sanctuaire Limnaion pour aller y déposer les vases ayant servi à boire. Cette brève description est d'ailleurs corroborée par une image ornant



Figure 27

une pélikê (figure 27), où paraissent deux cômastes couronnés, partiellement drapés de leur manteau, dont l'un tient un *barbiton* auquel est suspendu un chous. Ce détail suggérerait en effet que les deux compagnons ont participé aux Anthestéries, à la journée des *Choai*<sup>143</sup>. Le fait que le vase soit ainsi suspendu à l'un des montants de l'instrument laisse entendre qu'il est vide et qu'il ne sert plus. Le côté sombre et sérieux de la fête, que les auteurs tragiques, entre autres, ont tendance à

mettre en exergue, se voit ainsi contrebalancé par le caractère festif de certains actes

<sup>142</sup> La mention du jour des *Chutra* au lieu de celui des *Choai* pourrait appuyer l'hypothèse voulant que les Grecs faisaient débiter les jours au coucher du soleil (voir J.D. Mikalson, 1975, 59, 114; R. Parker, 2005, 291; sur la mention des *Chutra* dans ce passage d'Aristophane, voir R. Parker, 2005, 294 et n. 23).

<sup>143</sup> Maas-Snyder, 115; R. Parker, 2005, 290, 297-298.

rituels que les comiques se montrent davantage enclins à évoquer. L'on peut dans tous les cas inférer que les participants éprouvaient du plaisir à accomplir ces actes rituels hors du commun, quoique rattachés à un sombre passé légendaire<sup>144</sup>, ce qui cadre d'ailleurs parfaitement avec la dimension contradictoire des festivités grecques en général. Enfin, le coup d'œil que fournissent les auteurs sur la religion, ses pratiques et tout événement de leur vie quotidienne, et notamment du banquet et du cōmos, est assurément tributaire du genre littéraire dans lequel ils œuvrent et de leurs intentions. Il faut par conséquent se reporter aux différents types de textes si l'on veut se faire une idée de la gamme d'attitudes que pouvait susciter un unique événement.

### Le ménadisme

L'appellation « ménades » est une translittération du terme grec *μαινάδες*<sup>145</sup> – *μαινάς* au nominatif singulier –, que les Grecs appliquent usuellement à des femmes qui sont soumises à la *mania* dionysiaque dans les légendes<sup>146</sup>. Les ménades sont

---

<sup>144</sup> « So the Anthesteria has become a festival of oppositions and of paradox. It is a festival at which some social norms are overturned—slaves dine with their masters, young men insult their betters from wagons—and even (so to speak) some cosmic norms: the dead roam the streets, a god visits the city (arriving from the sea?) to take a mortal bride. » (R. Parker, 2005, 313).

<sup>145</sup> Dérivée du verbe *μαίνομαι*, qui signifie « être pris d'une ardeur furieuse, de rage, de délire », la *mania* renvoie à une « folie, [une] fureur, [une] passion, [ou encore un] enthousiasme inspiré par la divinité » (Chantraine, s.v. *μαίνομαι*; aussi Beekes, s.v. *μαίνομαι*; W. Burkert, 1985, 162). Le terme « ménadisme » consiste, quant à lui, en un néologisme servant à désigner l'ensemble des gestes et des traits qui caractérisent les ménades dans les documents anciens; nous l'emploierons dans cette optique, sans guillemets. Nous renvoyons à la brillante étude de R. Schlesier (2011) en ce qui concerne la terminologie afférente à la frénésie dionysiaque.

<sup>146</sup> L'appellation n'est pas réservée au domaine de Dionysos. Aussi Cassandra, possédée (*ἔνθεον*) par Apollon, est-elle appelée *μαινάς* (Euripide, *Électre*, 1021-1033; aussi *Troyennes*, 172, 415). Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (2.386), la déesse se rue comme une ménade vers sa fille lorsque celle-ci lui revient. Il paraît improbable que la déesse ait totalement perdu le contrôle d'elle-même; il faut plutôt comprendre la comparaison avec la ménade comme une mise en évidence de l'émotion très intense qui l'habite et qui

reconnaissables grâce à certains traits et attributs caractéristiques, comme leurs cheveux défaits qu'elles agitent dans leur emportement, la couronne de lierre qui ceint leur tête, le thyrses qu'elles portent dans la main, la nébride ou la pardalide dont elles sont vêtues, et les serpents qu'elles manipulent<sup>147</sup>. Alors que l'appellation *μαινάδες* est employée dans les récits uniquement en relation avec des personnages féminins, le verbe *μαίνομαι* s'applique à des individus des deux sexes. Dionysos est *mainomenos*, de même que les satyres, par exemple<sup>148</sup>. Certains *topoi* des légendes ménadiques concernent aussi parfois des personnages masculins, comme celui de l'infanticide commis sous l'influence de la *mania* vengeresse. Le roi Lycurgue, ayant fait prisonniers Dionysos et son thiasos, est rendu complètement fou par le dieu et, dans sa folie, massacre son propre fils à coups de

---

l'amène à agir d'une façon inhabituelle. De la même façon, Andromaque, telle une ménade, s'élançe en courant pour aller prendre connaissance de l'issue du combat opposant Hector et Achille (Homère, *Illiade*, 22.460). Quoi qu'il en soit, les ménades appartiennent avant tout à l'univers dionysiaque : sur les vingt-deux occurrences du terme *μαινάδες* répertoriées dans le corpus de textes classiques, dix-huit concernent les suivantes de Dionysos, dont seize sont glanées dans les *Bacchantes* d'Euripide, et seulement quatre renvoient à d'autres figures (aux suivantes de Dionysos : Sophocle, *Œdipe-roi*, 212; Euripide, *Bacchantes*, 104, 224, 570, 601, 829, 915, 956, 981, 1023, 1052, 1062, 1075, 1107, 1143, 1191, 1226; *Phéniciennes*, 1752; à Cassandre : Euripide, *Électre*, 1032-1033; *Troyennes*, 172, 415; aux Euménides : Eschyle, *Euménides*, 500). Sur les ménades, voir notamment M. Dillon, 2002, 140-152.

<sup>147</sup> Euripide, *Bacchantes*, 695-698, 702-705; voir M. Dillon, 2002, 140. Sur les images, les nymphes portent parfois les attributs typiques des ménades (i.e. nébride, thyrses, couronne de lierre). Cela s'explique notamment par la relation que partagent ces divinités avec Dionysos. Il peut par conséquent s'avérer difficile d'identifier de tels personnages féminins sur les vases, à savoir s'il s'agit de ménades ou de nymphes (voir G. Hedreen, 1994, 53, *passim*).

<sup>148</sup> Dionysos : Homère, *Illiade*, 5.829-831, 6.99-101, 132, 388-390, 15.126-129; les satyres : Euripide, *Bacchantes*, 130-131. Songeons aux pirates tyrrhéniens, auxquels Dionysos inflige la *mania* (οἱ δὲ ἐμμανεῖς γενόμενοι : Apollodore, 3.5.3; voir *Hymne homérique à Dionysos*, 7). Dans une scholie à Lucien (*Dialogue des hétaires*, 7.4.12), on raconte que les bergers qui avaient tué Ikarios, ne reconnaissant pas les effets de la boisson que ce dernier tenait de Dionysos, devinrent *μαίνομενοι*. Enfin, il est de nombreux autres emplois masculins, qui ne concernent cependant pas nécessairement la *mania* divine (Euripide, *Bacchantes*, 399-401; *Cyclope*, 618; Aristophane, *Acharniens*, 1168; *Lysistrata*, 555-556; Platon, *Théétète*, 158b; *Alcibiade*, 1.118e, 2.138d6, etc.; Xénophon, *Mémoires*, 1.1.14.1, 1.3.12.1, 3.3.2.1, etc.).

hache<sup>149</sup>. Il n'est pas inhabituel non plus de voir sur des vases des personnages masculins revêtir des attributs et effectuer des gestes typiques des ménades. Accompagnant souvent celles-ci dans leur délire, les satyres portent le thyrses, dansent et jouent des crotales ou de l'aulos. Sur le médaillon



Figure 28a

d'une coupe à figures rouges (figure 28a) paraît une ménade, cheveux défaits et la tête ceinte d'un serpent. Exhibant sur ses épaules une pardalide, elle tient un léopard dans une main et un thyrses dans l'autre, alors que son attitude corporelle suggère les mouvements d'une danse frénétique. Les parois de cette coupe

sont ornées d'une scène continue, au centre de laquelle paraît Dionysos, assis sur un banc. Muni d'un canthare et d'une vigne grimpante, près de laquelle est suspendue une outre de vin, le dieu est accompagné de ménades et de satyres qui dansent frénétiquement en jouant des instruments de musique, notamment de l'aulos et des crotales (figure 28b). Sur la paroi d'une coupe de

<sup>149</sup> Évoquée dès Homère, la légende de Lycurgue est racontée dans une tragédie d'Eschyle, aujourd'hui fragmentaire, intitulée les *Édoniens* (*Iliade*, 6.123-143; aussi Apollodore, 3.5.1; Strabon, 10.3.16; voir Y. Ustinova, 2017, 170-171). Dans les *Bacchantes* d'Euripide, Agavé, qui refuse de reconnaître la divinité de son neveu, commet l'infanticide sur son fils Penthée (*infra*, p. 268 et sq.). Les filles du roi Proitos, soumises à la *mania* (ἐμάνησαν) pour la même raison, errent longtemps sur les terres d'Argolide. Nombre de femmes font comme elles et, abandonnant leur maison, vont se réfugier dans le désert après avoir tué puis dévoré leurs enfants (Apollodore, 2.2.2; 3.5.2-3). Les filles du roi Minyas démembrèrent un de leurs enfants (Ovide, *Métamorphoses*, 4.1-415). Enfin, pour plus de références, voir surtout P. Bonnechere, 1994, 181-225; aussi G. Hedreen, 1994, 49 n. 14 et 15; M. Dillon, 2002, 140-142; Y. Ustinova, 2017, 172-174. Sur les *Édoniens* d'Eschyle, voir *infra*, p. 290-292.



Figure 28b

Brygos dont nous avons observé le médaillon (cf. figure 7a), défile une troupe de satyres et de ménades qui s'abandonnent à la musique et à la danse en compagnie de leur dieu. Parmi eux, un satyre soulève un léopard, effectuant ainsi un geste typique des ménades et qui n'est pas sans évoquer le *sparagmos*, l'acte de déchiqueter à mains nues des animaux vivants (figure 7b)<sup>150</sup>. Enfin, ces exemples montrent que le ménadisme –

<sup>150</sup> Sur le *sparagmos*, voir *infra*, p. 285-286; notamment M. Dillon, 2002, 141-43. « Les images de danses entremêlant satyres et ménades, tout comme les scènes plus calmes et solennelles, deviennent alors l'expression imagée d'une réalité rituelle faisant aux hommes une place dans les rites ménadiques et cultuels que les documents littéraires s'étaient bien gardés de mettre en exergue. » (A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 71, 96; voir aussi C. Bérard et C. Bron, 1990, 39). S'étant rendu à la falaise pythique, Xouthos dit y avoir pris part à la fête de Bakchos et s'être fait initier au cercle des ménades du dieu (Μαινάσιον γε Βακχίου : Euripide, *Ion*, 550-554). Les interprétations genrées du dionysisme, qui tendent à associer d'une part les hommes à la consommation du vin, d'autre part les femmes à la *mania*, ont perdu en force dans les milieux de la recherche, et pour cause. D'une complexité largement supérieure à ce que supposent de tels postulats, les témoignages anciens ne justifient pas cette dichotomie dans le dionysisme, n'omettant pas, contrairement à ce que l'on a pu laisser entendre, de représenter des femmes en train de manipuler le vin et des personnages masculins adopter des comportements associés aux ménades (voir R. Schlesier, 2011, 220 n. 78). Or cela n'empêche pas qu'au quotidien, des événements et/ou festivités aient été réservés à l'un ou l'autre des sexes, et qu'une expérience féminine du dionysisme se soit distinguée à quelques égards d'une expérience masculine. Sur les femmes et le dionysisme, voir M. Dillon, 2002, 140-152; sur le féminin et le masculin dans le monde dionysiaque, voir F. Frontisi-Ducroux, 1986; C. Bérard, 1992b; A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 65-100; Y. Ustinova, 2017, 179-180.

autrement dit, la sujétion à la *mania* dionysiaque, ainsi que les traits et les gestes qui l'accompagnent – touche aussi bien les personnages masculins que féminins.



Figure 7b

L'un des témoignages les plus éloquents que nous a légués l'époque classique de ce phénomène est la tragédie des *Bacchantes* d'Euripide<sup>151</sup>. Composée à la fin de la vie d'Euripide, probablement vers 406, alors que ce dernier était en Macédoine<sup>152</sup>, la tragédie des *Bacchantes* s'inscrit néanmoins pleinement dans le contexte de l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle<sup>153</sup>. Le portrait qu'elle livre du ménadisme concorde, en tout cas, avec les autres témoignages de l'Athènes classique. La pièce raconte comment Dionysos-Bromios, qui revient dans sa Thèbes natale – il est le fils de Zeus et de Sémélé, l'une des filles de Cadmos – après un exil en Asie, se venge des Cadméennes et de leur prince Penthée suite à leur refus de reconnaître sa divinité et d'accueillir son culte. Dès les premiers vers de la tragédie (v. 1-63), la cité de Cadmos est sous le joug divin : les femmes de Thèbes, sous l'emprise de la *mania* dionysiaque, ont quitté leur foyer, leur famille et leur cité, ont revêtu les attributs du dieu et se sont réfugiées au Mont Cithéron<sup>154</sup>, menées là par les Cadméennes Autoonê, Inô, Agavé, la mère de Penthée<sup>155</sup>. C'est donc dans ce contexte

---

<sup>151</sup> Les études portant sur cette tragédie et son auteur sont fort nombreuses; nous nous bornerons pour le moment à citer les collectifs *A Companion to Euripides* (2017); *Brill's companion to Euripides* (2020).

<sup>152</sup> M. Dillon, 2002, 140-141; D. Kovacs (éd.), 2002b, 1-3.

<sup>153</sup> « Though there are certainly distinctive qualities to *Bacchae*, a more productive approach to the play's lateness would consider it within the context of Euripides' last dramas, and the intellectual and political climate of late fifth-century Athens. » (J. Billings, 2020, 377, *passim*).

<sup>154</sup> Euripide, *Bacchantes*, 26-38, 977-978, 1051-1053. Les ménades se réfugient dans les montagnes (Euripide, *Phéniennes*, 1753).

<sup>155</sup> Euripide, *Bacchantes*, 680-682. Les trois sœurs de Sémélé agissent en quelque sorte comme des chorèges, menant leurs chœurs frénétiques dans les montagnes (voir A. Bierl, 2013, 216-218).

d'adversité que débute la pièce, dont l'action concerne plus précisément la défaite de Penthée face à Dionysos, le jeune prince thébain, qui tente par tous les moyens de contraindre le dieu, succombant malgré lui à son pouvoir. L'assujettissement total de Penthée engendre sa destruction pour le moins violente : mené auprès des ménades en délire, il est déchiqueté vivant par celles-ci, parmi lesquelles « sa mère la première, s'élanche en prêtresse du meurtre »<sup>156</sup>. La relation de cause à effet qui se dessine entre l'impiété commise par les Cadméennes – qui avaient nié la divinité de Bromios, le fils de leur sœur – et la punition inexorable que leur inflige le dieu – i.e. la folie, puis le retrait de la vie familiale et civique – est un lieu commun des légendes ménadiques, de même que la destruction de la progéniture, qui se veut le point culminant et inéluctable de la *mania* vengeresse. Cette destruction, inconsciente et involontaire, se caractérise aussi par sa forme éminemment violente, perpétrée, en ce qui concerne Penthée, par le démembrement à mains nues du corps vivant<sup>157</sup>, épisode sanglant qui se présente comme une réminiscence des *sparagmoi* de bêtes sauvages.

La tragédie des *Bacchantes* est l'unique œuvre dionysiaque que nous a léguée, dans toute son intégralité, l'époque classique. Il n'est donc pas surprenant que l'on ait cherché à en trouver le sens général, à cerner le « message » qu'aurait voulu y insérer son auteur<sup>158</sup>. Or, de tels efforts se sont avérés infructueux, et l'on tend désormais à observer

---

<sup>156</sup> Euripide, *Bacchantes*, 1114 : πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου.

<sup>157</sup> Sur une hydrie attique à figures rouges, des ménades tiennent les parties du corps démembré d'un jeune homme que l'on peut probablement associer à Penthée. Portant dans sa main gauche la tête de la victime, le personnage féminin du côté droit de l'image représenterait en l'occurrence Agavé (Berlin, Antikensammlung 1966.18; *BAPD* 43279).

<sup>158</sup> Plusieurs interprétations du « message » des *Bacchantes* ont été proposées. Par exemple, H. Versnel suggérait que le noyau tragique de la pièce concernait deux *asebeiai*, l'une relevant de l'imaginaire, celle de Penthée, et une autre du réel, à savoir celle qu'auraient commise les Athéniens en introduisant dans leur cité des dieux nouveaux, venus d'Asie, notamment la Grande Mère et Sabazios (H. Versnel, 1990, 156-205). « Private rites, secret beliefs and an all too emphatic devotion to one new god apparently threatened to affect the cultural identity and social unity of the polis (...) » (H. Versnel, 1990, 156). D'autres, comme R.



les particularités textuelles, musicales et scéniques de l'œuvre plutôt que d'en présumer le message. L'on a soulevé notamment la mise en abyme de deux chœurs, dans la mesure où le chœur des bacchantes lydiennes, représenté dans l'*orchestra*, reflète en quelque sorte celui des ménades thébaines, qui n'est certes pas représenté mais dont les actions sont évoquées au fil de la pièce. Le parallélisme établi entre les deux groupes de femmes s'articule autour d'un trait asymétrique, juxtaposant les actions rituelles auxquelles s'adonnent volontairement les Lydiennes dans l'*orchestra* de la *polis*, et les actes surhumains, et pour certains abominables, que commettent involontairement les Thébaines dans leur retraite sauvage. Les interventions auto-référentielles du chœur de Lydiennes ont donc pour effet d'actualiser le passé, de concrétiser la légende, et d'insérer dans l'espace théâtral le rituel ménadique et son univers sonore<sup>159</sup>. S'abandonnant de leur plein gré à leur dieu, les bacchantes de Lydie performant dans l'*orchestra* des chants et des danses qui ne sont pas sans évoquer l'acte rituel. D'un autre côté, le groupe des Thébaines, bien qu'absent, fait également écho à des rituels connus des Athéniens, notamment au rituel biennal des Thyiades, c'est-à-dire des femmes de l'Attique et de Delphes qui se rendaient, un hiver sur deux, au sommet du Mont Parnasse pour y célébrer Dionysos alors qu'Apollon s'absentait de son sanctuaire<sup>160</sup>. Il s'agit là d'un rituel

---

Janko, ont, au contraire, considéré cette tragédie comme une critique envers une forme de conservatisme religieux à Athènes : « Euripides' play exposes the ruthless intolerance of the religious fundamentalism that the poet had seen for himself in the Athens of 415. » (R. Janko, 2001, 11). D'un autre côté, la théorie d'une palinodie, selon laquelle Euripide aurait voulu rétracter ses opinions athées, est aujourd'hui largement contestée (voir L. Reitzammer, 2017, 298; J. Billings, 2020, 376-377).

<sup>159</sup> Voir surtout A. Henrichs, 1994; A. Bierl, 2013; J. Billings, 2020. « The Chorus frequently refers to its own song and dance, creating a reflexive texture of language and music, and collapsing the distance between the dramatic myth presented in the play and the Dionysiac ritual contemporary to its performance. » (J. Billings, 2020, 380).

<sup>160</sup> Sur les Thyiades : Pausanias, 10.4.3, 10.32.7; Plutarque, *Moralia*, 249e, 953d; voir E.R. Dodds, 1940, 156; M. Bourlet, 1983, 28; H. Versnel, 1990, 138; M. Dillon, 2002, 144-145; Y. Ustinova, 2021, 337-340; sur l'alternance d'Apollon et de Dionysos au sanctuaire de Delphes : Plutarque, *Moralia*, 388e-389c; J.-M. Moret, 1993, 303; Y. Ustinova, 2021.

d'oribasie, de « course à la montagne »<sup>161</sup>, auquel Euripide fait allusion dans les *Bacchantes* et dans *Ion*<sup>162</sup>. Enfin, parce que la tragédie des *Bacchantes* est une source incontournable dans l'étude du dionysisme, et parce qu'elle consiste en une œuvre musicale en soi, elle servira de point d'ancrage dans notre exploration de la phonosphères du ménadisme<sup>163</sup>.

### L'épiphanie sonore de Dionysos-Bromios

Le fait que la tragédie concerne la figure de Dionysos-Bromios, « le Grondant », annonce d'entrée de jeu l'importance de sa dimension sonore. Faisant référence aux circonstances extraordinaires qui ont marqué la naissance du dieu, lui qui est né de la foudre de Zeus<sup>164</sup>, l'épithète Bromios se fait témoin de la relation viscérale que ce dernier entretient avec son univers sonore<sup>165</sup>. Imprégné de grondements et de bruits sourds, cet univers ne manque pas d'évoquer Bromios, qui, lui-même exhorte ses suivantes à produire de telles sonorités :

Ὡ ἴτε βάκχαι,

---

<sup>161</sup> Voir M. Dillon, 2002, 143-144.

<sup>162</sup> Euripide, *Bacchantes*, 133; *Ion*, 550-554, cité *supra*, p. 267 n. 150.

<sup>163</sup> Nous renvoyons d'emblée aux pages 134 à 139 de l'ouvrage de S.A. Gurd (2016) pour les sons dans les *Bacchantes*, et aux pages 124 à 134 pour l'œuvre d'Euripide en général.

<sup>164</sup> V. 88-93; voir aussi Diodore de Sicile, 4.5.1; scholie à Homère, *Iliade*, 1.354, 14.396; scholie à Aristophane, *Nuées*, 311b; *Etymologicum Symeonis*, 1.504.26-27. Pour la filiation étymologique entre βροντή et βρέμω, voir *supra*, p. 124-127. Dans un passage de Sophocle (*Antigone*, 1115-1117), on invoque le rejeton de Zeus au grondement sourd (βαρυβρεμέτης) et de la jeune Cadméeenne. L'adjectif βαρυβρεμέτης, appliqué à Zeus, évoque néanmoins presque inmanquablement le nom de Bromios, et ce, en dépit du fait que l'enfant divin soit dit avoir plusieurs noms (πολυώνυμος). M. Kaimio (1977, 181) suggère que le préfixe βαρυ- renvoie dans ce passage à la force (*loudness*) de l'émission sonore, ce qui fait sens, si l'on considère la puissance du tonnerre.

<sup>165</sup> « Dionysos is bromios, the 'noisy' one, and it is reasonable that his names should sometimes stress sound over sense. » (A.L. Ford, 2011, 343).

ὦ ἴτε βάκχαι,  
Τμώλου χρυσορόου χλιδά,  
μέλπετε τὸν Διόνυσον  
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,  
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν  
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,  
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος  
ιερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμηι σύνοχα  
φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος ἠδομέ-  
να δ' ἄρα πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι  
φορβάδι κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

Ô bacchantes allez, allez bacchantes,  
Fierté du Tmôle ruisselant d'or,  
Chantez Dionysos,  
Au son des *tympana* au grondement sourd,  
Glorifiant, par des cris de joie, le dieu de l'évoqué  
En poussant des hurlements et des mots phrygiens,  
Alors que le lôtos sacré, mélodieux,  
Gronde ses airs religieux, rythmant  
Les pas des ménades qui s'élancent vers la montagne, vers la montagne.  
Ainsi, dans l'allégresse, telle une pouliche avec sa  
Mère dans les pâturages, la bacchante va et bondit d'un pied léger.  
(Euripide, *Bacchantes*, 152-169)

Le qualificatif βαρύβρομος et le verbe βρέμω, appliqués respectivement au tympanon et à l'aulos – instruments de musique caractéristiques de l'extatisme – répondent à la dimension sonore du dieu, tout en se faisant, d'une certaine façon, le signe de sa présence. Le qualificatif εὐκέλαδος, qui suggère une émission sonore à la fois puissante et mélodieuse, ajoute à l'intensité de cette atmosphère tonitruante, dont on croit presque percevoir le bourdonnement. La duplication εὔια / εὔιον, en plus de conférer au

passage un rythme trépidant – de même que les autres répétitions qui truffent ces vers, soit ὦ ἴτε βάρκχαι / ὦ ἴτε βάρκχαι, ἱερὸς / ἱερὰ, εἰς ὄρος / εἰς ὄρος – insiste sur la jubilation que procure aux bacchantes le fait d’honorer la divinité, état qu’elles expriment en poussant des cris (βοή/βοῶι) en langue phrygienne.

L’extrait suggère un univers sonore pour ainsi dire contradictoire, qui se caractérise par un tempérament allègre, propice au jeu (παίγματα), mais qui est constitué de sonorités lourdes, grondantes, voire menaçantes. Car si les Lydiennes honorent Bromios dans l’euphorie la plus totale, de même que Cadmos et Tirésias qui en oublient leur vieillesse<sup>166</sup>, le dieu et les sons dont il s’entoure constituent une menace pour ceux qui refusent de les accueillir. Dionysos assume pleinement sa nature antithétique, affirmant être « le plus terrible » (δεινότατος) mais aussi « le plus doux » (ἡπιώτατος) pour les mortels (v. 860-861). Son aspect terrifiant est contrebalancé par sa nature joviale et son goût pour les festivités. Au tout début de la pièce, Dionysos convie ses suivantes lydiennes à faire retentir leurs *tympana* près du palais de Penthée :

ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας,  
θίασος ἐμός, γυναῖκες ἄς ἐκ βαρβάρων  
ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,  
αἴρεσθε τάπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει  
τύπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,  
βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε  
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις.  
ἐγὼ δὲ βάρκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς

---

<sup>166</sup> L’enthousiasme de Cadmos est palpable lorsque le devin frappe à sa porte pour aller prendre part à la danse dionysiaque. Ayant revêtu une robe et pris un thyrses, Cadmos s’enquiert auprès de son compagnon des actions à accomplir, affirmant : « Je ne me laisserai pas, durant le jour ou la nuit, de frapper le thyrses sur le sol; qu’il est agréable d’oublier qu’on est vieux! » (ὡς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν θύρσω κροτῶν γῆν' ἐπιλελήσμεθ' ἠδέως γέροντες ὄντες : Euripide, *Bacchantes*, 187-189). Pour les Lydiennes, voir notamment les vers 64-67.

ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχίσω χορῶν.

Mais vous, qui avez abandonné le Tmôle, rempart de la Lydie,  
Ô mon thiasé, mes femmes que j'ai emmenées des contrées barbares,  
Qui m'accompagnent et marchent avec moi,  
Saisissez vos *tympana*, natifs de Phrygie,  
Invention de Rhéa, ma mère, et moi-même,  
Allez autour des demeures royales  
de Penthée et faites du tapage, de sorte que la cité de Cadmos vous voie.  
Tandis que moi, je vais rejoindre mes bacchantes sur les replis du Cithéron,  
Afin de prendre part à leurs chœurs.  
(Euripide, *Bacchantes*, 55-63)

Sa demande ne saurait être anodine. En produisant un vacarme avec leurs *tympana* phrygiens, le chœur de Lydiennes – lesquelles étaient possiblement munies de tambourins dans l'*orchestra*<sup>167</sup> – émet une menace sonore à l'endroit de Penthée, l'avertissant ainsi que toute la cité de l'arrivée de Dionysos-Bromios. Ce brouhaha consiste en une manifestation sonore de la divinité, prélude à toute une série d'autres interventions, qui se présentent comme des moments d'épiphanie, et qui opèrent une prise de contrôle sonore et progressive de la divinité sur la cité et son prince. Le tympanon, en tant qu'instrument de culte de surcroît inventé par Bromios et par la Mère des dieux, se fait le témoin de la parousie du dieu et de ses affinités sonores avec la déesse de Phrygie, laquelle inspire une musique grondante, susceptible d'induire l'extatisme. Le tambourin s'avère en fin de compte synonyme de la puissance de Dionysos-Bromios. Aussi Penthée, ordonnant que l'on emprisonne l'« étranger », désire-t-il s'en prendre aux ménades et mettre un terme à leurs battements de tambour; ce n'est qu'une fois dépourvues de leurs instruments que ces femmes pourront être soumises à Penthée et devenir ses esclaves (v. 509-514).

---

<sup>167</sup> « The tympana are mentioned again in the parodos (first choral ode), and it is likely that the Chorus even had the instruments with them given that they refer to this kettledrum (124). » (L. Reitzammer, 2017, 306).

Peut-être est-ce parce que le tympanon gronde à la manière du tonnerre qu'il se fait le signe de la présence de Bromios, dont le nom est dérivé de ses liens génétiques avec la foudre. Qu'on nous permette ici de citer un scholiaste à Aristophane, qui émet un commentaire fort intéressant sur ce point :

Βρόμιος δὲ ὁ Διόνυσος λέγεται, ὅτι μετὰ τυμπάνων καὶ βρόμων καὶ ἤχων ἐν ὄρεσι σὺν Βάκχαις ἐφέρετο καὶ Σατύροις καὶ Σεληνοῖς, ἢ ὅτι βρόμῳ καὶ ἤχῳ βροντῆς καὶ κεραυνοῦ βληθεῖσα Σεμέλη ἔγκυος οὔσα τοῦτον ἐξήνεγκεν.

Dionysos est dit Bromios, parce qu'il se déchaînait sur les montagnes en compagnie des Bacchantes, Satyres et Silènes, au son des grondements et du tintamarre des *tympana*, ou parce que Sémélé fut frappée par le grondement et le tintamarre du tonnerre et de la foudre alors qu'elle était enceinte et le mettait au monde.

(scholie à Aristophane, *Nuées*, 311a)

Ce témoignage laisse entendre que le retentissement du tambourin indique la présence du dieu et est comparable au grondement de la foudre fatale de Zeus. Rappelons que l'instrument est qualifié de βαρύβρομος dans les *Bacchantes* (v. 156), et est comparé au fracas du tonnerre souterrain dans les *Édoniens* d'Eschyle, une œuvre qu'Euripide connaissait sans doute<sup>168</sup>. Des indices suggèrent même qu'Euripide s'est inspiré du scénario des *Édoniens* pour ses *Bacchantes*<sup>169</sup>, ce qui est tout à fait probable. En plus des

---

<sup>168</sup> Dans la tragédie fragmentaire d'Eschyle (fr. 57.10-11 Sommerstein), le son du tympanon (ἤχῳ τυπάνου) est semblable au bruit d'un tonnerre souterrain (δ' ὄσθ' ὑπογαίου βροντῆς; passage cité *infra*, p. 291-292). Nous avons préféré pour ce fragment l'édition de Sommerstein à celle du *TrGF*, qui indique εἰκῶν τυπάνου, une formule qui non seulement s'insère difficilement au texte et à sa syntaxe, mais qui paraît aussi moins fidèle au style d'Eschyle, qui utilise abondamment les termes sonores (S.A. Gurd, 2016, *passim*).

<sup>169</sup> « The few passages that have been transmitted from Aeschylus' Dionysiac dramas suggest that *Bacchae* is in close intertextual dialogue with the older dramatist. Given the fragmentary nature of the evidence, it is hard to say much about correspondences in plot between Euripides' *Bacchae* and Aeschylus' *Pentheus*, but Euripides seems to have borrowed a number of elements directly from *Edonians* (...) » (J. Billings, 2020, 389).

bruits semblables au tonnerre que fait entendre le tympanon, le dieu lui-même « gronde par-dessus les chants d'énohé » (ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει : v. 151) lorsqu'il saisit le narthex et,

δρόμῳ καὶ χοροῖσιν  
πλανάτας ἐρεθίζων  
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων.

tantôt court, tantôt danse,  
excitant les traînardes  
et les motivant par des hurlements.  
(Euripide, *Bacchantes*, 148-149)

C'est, de surcroît, au moyen du feu ardent de la foudre (v. 594-595) que Dionysos détruit le palais royal de Thèbes après s'être manifesté à ses bacchantes et fait retentir un effrayant tremblement de terre<sup>170</sup> :

ΔΙΟΝΥΣΟΣ ἰὼ, κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, ἰὼ βᾶκχαι, ἰὼ βᾶκχαι.  
ΧΟΡΟΣ τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;  
ΔΙΟΝΥΣΟΣ ἰὼ ἰὼ, πάλιν αὐδῶ, ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.  
ΧΟΡΟΣ ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἀμέτερον ἐς θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.  
ΔΙΟΝΥΣΟΣ <σεῖε> πέδον χθονός, Ἔννοσι πότνια.

Dionysos : Iô, entendez, entendez ma voix, Iô Bacchantes, Iô Bacchantes.

Chœur : Quel est, quel est ce cri qui m'appelle, celui d'Euios ?

Dionysos : Iô, Iô, je parle à nouveau, c'est moi, le fils de Zeus et de Sémélé.

---

<sup>170</sup> « The first of the play's great *coups de théâtre*, the 'Palace Miracles' scene, shows the Stranger liberated from confinement by a divine earthquake. Accompanied by the god's booming voice, the palace is destroyed (for a second time), and the Stranger walks out of his prison free and unharmed. » (J. Billings, 2020, 382).

Chœur : Iô, Iô, maître, maître, viens te joindre à notre thiasse, ô Bromios, Bromios !

Dionysos : Secoue le sol de la terre, ô divine Enosis !

(Euripide, *Bacchantes*, 576-581)

Cet échange entre Dionysos et ses suivantes non seulement rend parfaitement compte de la parousie du dieu<sup>171</sup>, mais confirme également sa nature volubile et non seulement grondante. Les multiples répétitions de mots et de l'interjection *iô* confèrent au dialogue une intensité qui semble culminer au moment crucial de la destruction de la demeure princière, qui annonce la destruction violente du prince. Il s'impose d'insister ici sur le fait que Dionysos se révèle à ses suivantes d'abord par un moyen sonore, en l'occurrence avec sa voix qui les appelle. Ce n'est qu'en deuxième lieu, alors qu'il fait trembler la terre et embrase la demeure de Penthée d'un feu foudroyant, qu'il use de procédés épiphoniques sollicitant d'autres sens. La primauté de la dimension sonore dans cette apparition divine s'avère d'autant plus caractéristique de la nature bruyante de Bromios que les dieux ont tendance à se révéler aux mortels par des signes visibles<sup>172</sup>. Aussi Bromios émet-il un hurlement menaçant dans le palais (Βρόμιος ἀλαλάζεται : v. 592-593) au moment où il le réduit en flammes. La séquence épiphonique voix (sonore) / feu (visuel) est à nouveau empruntée par le dieu lorsque vient le temps d'initier son ultime vengeance, c'est-à-dire la mise à mort sanguinaire de Penthée. S'adressant d'abord à ses ménades avec sa voix pour les exhorter au meurtre, Dionysos fait ensuite jaillir du ciel un feu divin :

τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν,  
ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι  
Διόνυσος, ἀνεβόησεν ᾧ νεάνιδες,

---

<sup>171</sup> Dionysos paraît souvent parmi ses suivantes, se joignant aux chœurs en son honneur ou au banquet, par exemple (Euripide, *Bacchantes*, v. 61-63; les figures 7a et 28b).

<sup>172</sup> « However, this intervention often led to a visible appearance that took the form of a sign or a dream (...) or to an appearance in clear visibility during daytime. » (F. Graf, 2004, 113). S.A. Gurd (2016, 137-139) met en exergue l'importance de la vue chez le personnage de Penthée. J. Billings (2020, 386-388) voit dans les *Bacchantes* un combat entre le sonore et le visuel; nous dirions plutôt que l'un et l'autre se renforcent.



ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰμά τ' ὄργια  
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.  
καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν  
καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός.

L'étranger n'étant visible nulle part,  
Une voix provenant de l'éther, semblable à celle de  
Dionysos, cria très fort : Ô jeunes femmes,  
Regardez celui qui se moque de vous, de moi  
et de mes *orgia*. Punissez-le !  
Et comme il parlait encore, vers le ciel  
comme vers la terre se mit à briller la lumière d'un feu auguste.  
(Euripide, *Bacchantes*, 1082-1083)

Mais « n'ayant pas clairement perçu l'écho de leur dieu » (αἰ δ' ὡσὶν ἠχὴν οὐ σαφῶς  
δεδεγμένοι : v. 1086), les ménades « se tiennent d'abord debout, immobiles » (ἔστησαν  
ὄρθαι : v. 1087), et

σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη  
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἄν ἤκουσας βοήν.

l'éther demeure silencieux, et gardent aussi le silence les feuillages  
des vallées boisées, et aucun cri ne se fait entendre des animaux sauvages.  
(Euripide, *Bacchantes*, 1084-1085)

L'immobilité des Thébaines et le silence qui plane sur la nature sauvage qui les entoure  
traduisent l'étonnement que provoque cette manifestation sonore<sup>173</sup>, l'univers des

---

<sup>173</sup> N. Serafini interprète ce silence comme pouvant « riflettere la distanza che separa i mortali dagli dèi, rappresentando in sostanza una sorta di incomunicabilità fra due sfere lontane e separate ontologicamente fra loro. Tale incomunicabilità si traduce nell'afasia che colpisce i mortali che si trovino ad assistere a una

mortels, dans une sorte de stupeur, laissant place par son silence à la voix divine. Ce moment d'accalmie contraste d'ailleurs fortement avec la nature bruyante du dieu et le massacre auquel il exhorte. Puis, « répétant son ordre » (ὁ δ' αὔθις ἐπέκλευσεν), Bromios excite les Thébaines, qui alors s'élancent furieusement sur leur victime. C'est, en définitive, la parole divine qui commande et enclenche les hostilités. Plus tôt dans le récit, la loquacité de l'« étranger » exaspérait Penthée :

ἀπόρω γε τῷδε συμπεπλεγμεθα ξένω  
ὄς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται.

Combien ingérable est cet étranger, avec lequel je suis aux prises,  
Qu'il attaque ou qu'il subisse, il ne se taira donc pas !  
(Euripide, *Bacchantes*, 800-801)

Ce passage, qui certes insiste encore une fois sur la puissance de la dimension sonore de Dionysos-Bromios, laisserait présager le rôle fondamental que joue la voix de ce dernier dans la déchéance du jeune prince, lequel, comme pris d'un mauvais pressentiment, souhaiterait vivement que son adversaire se taise et que ses ménades cessent leur bruit.

### Les sons assujettissants

L'effet qu'a sur Penthée la voix du *xenos* est en effet palpable au fil du récit<sup>174</sup>, le jeune prince se montrant de moins en moins en contrôle, et de la situation et de lui-même, au fil de ses rencontres et échanges avec l'« étranger ». Il suffit à ce dernier de prononcer une voyelle (i.e. ᾠ, « Ah! », v. 810) pour assujettir son jeune opposant<sup>175</sup>.

---

teofania improvvisa, o particolarmente spaventosa, e alla quale si non sanno come reagire, ma si rispecchia anche nel silenzio della natura che di solito circonda tali scene » (N. Serafini, 2015, 50).

<sup>174</sup> « (...) Pentheus is doomed from the start, but what surprises in *Bacchae* 's staging of the myth is how completely he is transformed by the encounter with Dionysus. » (J. Billings, 2020, 381).

<sup>175</sup> Voir S.A. Gurd, 2016, 135-136.

Penthée, pris d'égarément sous le joug du dieu, lui dédie instantanément tout son être (v. 934), se laissant affubler d'atours féminins, comme le péplos et la mitra, et exhibant le thyrses et la nébride (v. 831-835). C'est par sa voix, son arme la plus redoutable, que Bromios exerce son pouvoir sur Penthée. Aussi est-ce en émettant des hurlements (ἀνολολύζω) qu'il soulève la cité de Thèbes et la soumet à sa volonté :

πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος  
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς  
θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος·  
(...)  
δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει,  
ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,

Thèbes est la première cité en terre hellène que j'ai excitée de mes cris,  
que j'ai vêtue de la nébride,  
à laquelle j'ai donné le thyrses, ce missile de lierre.  
(...)  
Il faut que cette cité apprenne, qu'elle le veuille ou non,  
Car elle n'est pas initiée à mes bacchantes,  
(Euripide, *Bacchantes*, 23-25, 39-40)

En précisant que Thèbes apprendra « qu'elle le veuille ou non », Dionysos dévoile sa nature oppressive et violente, qu'il déploie avec force envers ceux qui lui résistent. Il donne également un avant-goût du sort qui attend Penthée, lequel subira l'irrésistible pouvoir sonore de celui qu'il considèrerait comme un simple « charlatan usant de charmes » (γότης ἐπωδός : v. 234), insulte paradoxale puisqu'elle pointe précisément l'arme où réside la puissance de cet « étranger », qui domine par sa voix et par sa musique<sup>176</sup>. Si les

---

<sup>176</sup> Notons que dans les *Édoniens* d'Eschyle, c'est d'un μουσόμαντις dont il s'agit (Eschyle, *Édoniens*, fr. 60 : τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις; « Quel est ce devin musicien ? »). « (...) la transe, la mania, à laquelle elles

ménades d’Euripide « ne sont pas enivrées de la boisson de leurs cratères ni du son de l’aulos » (v. 686-687), comme le rapporte un messager qui dément ainsi ce que croyait le jeune prince, l’effet envoûtant de la musique d’aulos et des coups retentissants du tympanon est fortement suggéré par leur intégration aux danses bachiques (βακχεία)<sup>177</sup> des Corybantes (v. 125-129). Ce sont d’ailleurs ces Corybantes qui ont remis à la Mère phrygienne – nommée Rhéa – le tambourin si caractéristique de son culte et, dans le contexte des *Bacchantes*, de la phonsophère de Dionysos. Cette conjonction entre la Mère des dieux, les Corybantes et Dionysos dans la tragédie d’Euripide ne saurait être anodine : elle suggère des affinités au niveau des phonosphères de ces divinités, tout en insistant sur l’importance du tympanon et de l’aulos dans les musiques extatiques. Abonde dans le même sens un extrait choral des *Trachiniennes* de Sophocle, qui présente aussi l’intérêt de mettre en exergue la dimension dionysiaque et pluri-référentielle du chœur :

αἶρομαι οὐδ’ ἀπώσομαι  
 τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.  
 ἰδοῦ μ’ ἀναταράσσει,  
 εὐοῖ,  
 ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν  
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν.

Je m’élève et ne rejetterai pas  
 L’aulos, ô maître de ma raison !  
 Regarde ! Il me trouble profondément,  
 Euoi !  
 Le lierre qui là, maintenant,

---

doivent leur nom (*mainades*), et qui les saisit fréquemment (...) est essentiellement due à la musique et à la danse, sans que le vin ou la sexualité y aient leur part. » (F. Lissarrague, 1999, 210).

<sup>177</sup> Les termes « bachiques » (i.e. *bakcheuô* et autres dérivés) sont souvent employés par les Grecs pour faire référence à la *mania*, autrement dit à des états extatiques (M.-H. Delavaud-Roux, 2019, 299).

me fait tournoyer dans ma course bachique.

(Sophocle, *Trachiniennes*, 216-220)<sup>178</sup>

Exerçant une emprise tyrannique sur le *phren*, l'aulos incite à une frénésie tournoyante. Le tournoiement des ménades, illustré sur les vases et évoqué dans les textes, indique qu'elles sont possédées, se laissant emporter dans leur égarement dans une danse tourbillonnante et exaltante. Sur la scène dionysiaque de la coupe du peintre de Brygos, une ménade vêtue d'une pardalide donne l'élan à son corps, les deux bras étendus de chaque côté, comme séduite par la musique d'aulos que produit le satyre qui l'observe (figure 7c, à gauche). Dans son emportement, elle laisse voler ses cheveux dénoués en un geste d'abandon<sup>179</sup>. Le geste de tournoiement qu'elle semble accomplir est suggéré sur d'autres images par le gonflement des manches du vêtement des ménades<sup>180</sup>. Sur la paroi



Figure 7c

---

<sup>178</sup> A. Henrichs (1994) montre que le chœur dans la tragédie reflète les danses ménadiques: « Emphatically placed at the beginning of their utterance, ἀρόμαι describes the initial impetus of their rapid dance movement in self-referential terms while simultaneously drawing attention to their ecstatic state of mind. (...) The reed pipe and wreaths of ivy characterize maenadic thiasoi in vase painting as well as literature. (...) At the same time, however, the pipe and the ivy function as visual tokens of choral performance that connect this chorus with the agonistic here and now of the City Dionysia. » (A. Henrichs, 1994, 82).

<sup>179</sup> Sur cette coupe, voir F. Lissarrague, 1999, 206.

<sup>180</sup> Dans les *Bacchantes*, les ménades traversent fleuves et contrées en tournoyant (v. 569-570). Sur les ménades tournoyantes, voir M.-H. Delavaud-Roux, 2019; dans l'iconographie, voir L.B. Lawler, 1927, 108-110; V. Toillon, 2014, 93-99.

d'une coupe à figures rouges (figures 29a et b), défile un cortège de ménades et de satyres comme enivrés par la musique et la danse – et sans doute aussi par le vin, comme le suggère l'outre bien remplie que porte le satyre au centre de l'image. Thyrses, crotales, aulos et *barbiton* occupent les mains de certains personnages, alors que deux ménades, les bras recouverts de leurs manches gonflées, tournoient.



Figure 29a

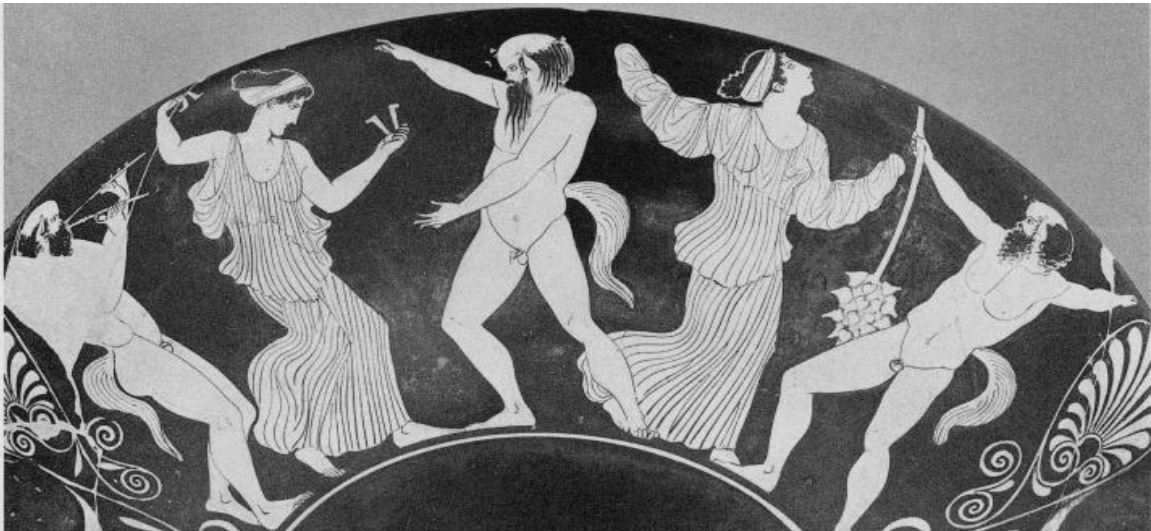


Figure 29b

## Possession et ensauvagement

Une fois sous l’emprise de Dionysos, les Thébaines – rendues donc ménades – quittent leurs maisons et vont se réfugier dans les montagnes (v. 32-38). Abandonnant leur cité et leur famille pour s’adonner à l’oribasie, elles n’abandonnent rien de moins que leur civilité, leur maternité et leur humanité. La vengeance du dieu sur ces femmes se traduit en une *mania* déshumanisante, « bestialisante »<sup>181</sup>. Ce glissement vers la bestialité débouche d’ailleurs sur un acte on ne peut plus contre nature – et ce, même pour les bêtes sauvages, dont les femelles ne tuent d’ordinaire pas leurs petits – et dont le haut degré de brutalité correspond à la puissance divine qui le provoque. C’est en effet en réagissant à l’appel du dieu que les ménades se ruent sur Penthée, réussissant, avec maints efforts, à le déloger de son arbre (v. 1088-1110). S’élançant la première sur la victime, qu’elle prend pour un lion, Agavé n’entend pas les supplications de son fils, mais

ἡ δ' ἀφρόν ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄ χρη φρονεῖν,  
ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.  
λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστεράν χέρα,  
πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος  
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους  
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν·  
ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξηργάζετο,  
ηγνῦσα σάρκα, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς  
ἐπεῖχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,  
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγγαν' ἐμπνέων  
αἰ δ' ὠλόλυζον. ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,  
ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ  
πλευραὶ σπαραγμοῖς· πᾶσα δ' ἡματωμένη  
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.

---

<sup>181</sup> Voir S. Nooter, 2018, 199-200.

La bouche écumeuse et roulant les yeux,  
 elle n'avait pas l'attitude sensée qui convient,  
 prise par le dieu bacchant, elle n'entendait pas.  
 Mais lui saisissant le bras gauche par le coude,  
 elle planta son pied dans le flanc du malheureux,  
 et déchira son bras à l'épaule, non pas par sa propre force,  
 mais grâce à celle que le dieu avait déposée dans ses mains.  
 Inô détruisait l'autre côté, rompant les chairs,  
 Alors qu'Autonoê et le reste de la bande de bacchantes attaquaient de toute part.  
 Un cri retentissait partout,  
 lui, gémissant, respirait ce qu'il lui restait de souffle,  
 et, elles, poussaient des cris.  
 L'une tenait un bras,  
 une autre un pied encore chaussé, et le flanc  
 de celui-ci, mis à nu, fut déchiqueté; chacune d'elle, ensanglantée,  
 éparpillait de ses mains les chairs de Penthée.  
 (Euripide, *Bacchantes*, 1122-1136)

L'extrême violence de la scène retentit dans les hurlements sinistres que les ménades vocifèrent dans l'apogée de leur agressivité, trahissant leur complète perte de contrôle, voire leur « bestialisation ». Cette clameur qu'elles émettent (ὄλολύζω) n'est d'ailleurs pas sans évoquer les sacrifices d'animaux, pendant lesquels il est coutume que les femmes émettent l'*ololugê*. C'est en tant que prêtresse du « sacrifice » qu'agit Agavé, qui en initie l'accomplissement. D'un autre côté, les cris confus des ménades sont le signe de leur désordre interne, et s'opposent en quelque sorte aux propos articulés – mais complètement inefficaces auprès de cette brutale cohue – de Penthée, qui supplie sa mère, l'invoquant à deux reprises du nom de μήτηρ (v. 1118-1121). C'est là toute la puissance du dieu, qui fait oublier à une mère la voix de son propre enfant, la rendant totalement insensible à ses appels. La férocité que les ménades déchargent sur Penthée évoque celle des prédateurs s'acharnant sur leur victime. Le *sparagmos* perpétré sur le prince thébain fait écho au *sparagmos* du bétail auquel s'étaient préalablement adonnées



les Thébaines, au moment où des pâtres avaient tenté de les chasser de leur refuge (v. 728-745). Déchiqueter des animaux vivants est un geste caractéristique des ménades, et quelques vases y font plus qu'une allusion. Sur un fragment d'un cratère en cloche à

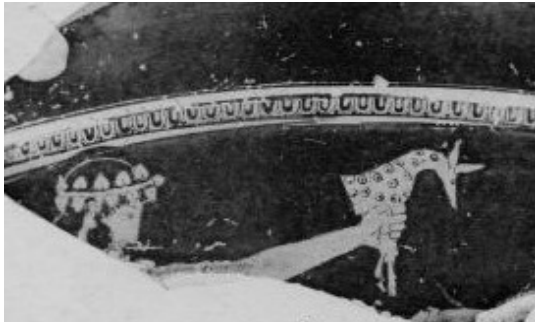


Figure 26

figures rouges, la moitié du corps d'un faon est soulevée d'une seule main dans les airs par une femme couronnée de lierre (figure 31), laquelle fait alors preuve d'une force surhumaine, qu'elle tient sans aucun doute de son dieu<sup>182</sup>. C'est parce qu'elles sont possédées, à la fois soumises au courroux

vindictif de Dionysos et investies de ses pouvoirs, que les ménades se livrent à de telles actions, de même qu'elles font jaillir des ruisseaux de lait et de vin de la terre, par un simple coup de thyrses ou de narthex<sup>183</sup>.

Dans leur retraite montagnarde, les ménades imitent Dionysos et embrassent son animalité, nourrissant jeunes gazelles et louveteaux de leur lait blanc, de la même façon

<sup>182</sup> Sur une amphore attique à figures noires, datée entre 575 et 525, et signée du potier Amasis, Dionysos, un canthare à la main, fait face à deux ménades, qui dansent de concert. L'une d'elles présente au dieu un lièvre, alors que l'autre porte dans sa main un petit cerf (Paris, Cabinet des Médailles 222; *ARV*<sup>2</sup> 152.25; *BAPD* 310452; voir F. Lissarrague, 1999, 208-209). Pour d'autres exemples, voir Y. Ustinova, 2017, 177-178.

<sup>183</sup> Euripide, *Bacchantes*, 706-713. Le messager qui rapporte à Penthée les actes accomplis par les ménades affirme qu'elles agissent « non sans l'assistance de quelque divinité » (οὐκ ἄνευ θεῶν τινοῦ; v. 764). « Committing extraordinary and gratuitous acts of violence, the maenads reveal the awesome and terrifying power of Dionysus. » (J. Billings, 2020, 384; voir aussi L. MacLeod, 2006, 578). Le jaillissement confirme la présence du dieu. À Kyparissie, Dionysos, frappant le sol de son thyrses, fit jaillir une source qu'on appela Dionysiade (Pausanias, 4.36.7). Diodore de Sicile (3.66.2) raconte que les habitants de Téos, sur la côte d'Ionie, tenaient pour preuve infaillible que le dieu était né chez eux une source de vin qui apparemment jaillissait en leur pays. Et lors d'une célébration dédiée à Dionysos à Elis, les jarres vides qu'on avait entreposées dans un bâtiment devenaient pleines de vin (Pausanias, 6.26.1). Sur le jaillissement comme mode épiphane, voir M. Detienne, 1986, 58; voir aussi M. Bourlet, 1983, 11.

que le dieu nourrit les bêtes sauvages sur les flancs du mont Nysa<sup>184</sup>. Outre qu'il appartient aux contrées inapprivoisées, le dieu affiche un aspect thériomorphe, se montrant sous la forme d'un taureau, d'un serpent ou d'un lion<sup>185</sup>. Certain d'avoir réussi à capturer ce semeur de troubles, Penthée trouve un taureau à l'endroit où il pensait l'avoir solidement ligoté (v. 616-621)<sup>186</sup>. La conciliation de la nature grondante (Bromios) et animale de Dionysos paraît aussi dans un péan delphique composé probablement vers 340 par un certain Philodème<sup>187</sup> :

[.....] Διθύραμβε Βάκχ'  
 ε[ύ]ιε, ταῦρε, κ]ισσοχαῖ-  
 τα, Βρόμι', ἡρινα[ῖ]ς ἴκου  
 ταῖσδ'] ἱεραῖς ἐν ὤραις·  
 Εὐοῖ ᾧ Ἰό[βακχ] ᾧ ἰὲ Παιά]ν·

<sup>184</sup> Euripide, *Bacchantes*, 556-558. Dans un *Hymne homérique à Dionysos* (1.11-12), on lit que c'est précisément à Nysa qu'aurait vu le jour Dionysos (voir Y. Ustinova, 2017, 169).

<sup>185</sup> Euripide, *Bacchantes*, 1017-1023.

<sup>186</sup> Plusieurs termes, disséminés tout au long de la tragédie, font allusion à la forme bovine de Dionysos (Euripide, *Bacchantes*, 100, 920-922, 1017, 1159). On lit plus tard chez Pausanias (10.15.3) que le dieu est un « taureau nourrisson de Zeus » (ταῦρος διοτρεφής). Il est dans sa nature de poser l'ambiguïté entre l'humain et l'animal, le dieu et le mortel, le grec et l'étranger, l'homme et la femme. Au début de la tragédie d'Euripide, le personnage de Dionysos affirme venir sous l'apparence d'un mortel (μορφή βροτησία), « afin de rendre sa divinité manifeste aux mortels » (ἴν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς : v. 4, 22). L'« étranger » a une apparence efféminée (v. 235-236; voir aussi sur la question de l'ambiguïté du genre, Y. Ustinova, 2017, 177). « Féminisé, animalisé, pris dans le végétal, Dionysos est en mouvement, il vient d'ailleurs, il est l'autre, à l'intérieur même de la cité d'Athènes. » (F. Lissarrague, 1999, 200). « A master of illusions, he [i.e. Dionysos] produces drunkenness and madness; he destroys the barriers between man and animal, male and female, young and old, free and slave, city and country, man and god. » (R. Parker, 2005, 314). Nous ajouterions que le dieu détruit les barrières entre conscience et inconscience, entre l'ici-bas et l'au-delà. Dans un autre ordre d'idées, l'impossibilité de capturer le dieu par des liens est un thème récurrent, qui paraît notamment dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (7.12-16).

<sup>187</sup> Sur ce péan, voir Furley-Bremer, vol. I, 121-128, vol. II, 52-84. Le texte grec est tiré de cet ouvrage.

Viens, seigneur Dithyrambos, Bakchos,  
Dieu de l'évohé, Taureau,  
Couronné de lierre, Grondant, viens  
Dans ces augustes saisons du printemps  
Euhoi ! Ô io Bakchos ! Ô ie Paian !  
(Philodème, *Péan delphique à Dionysos*, 1-5)

L'animalité du dieu résonne d'ailleurs jusque dans sa phonosphère, qui est composée de mugissements et de rugissements sourds. Après s'être introduit sur un bateau de matelots qui, en vain, tentent de le capturer, Dionysos

ὁ δ' ἄρα σφι λέων γένετ' ἔνδοθι νηός  
δεινὸς ἐπ' ἀκροτάτης, μέγα δ' ἔβραχεν·

devint, là sur le bateau, un lion,  
terrible au plus haut point, et lança un énorme rugissement;  
(*Hymne homérique à Dionysos*, 7.44-45)

Et le dieu, pourtant doté du langage intelligible, ne manque pas une occasion de mugir :

ΠΑΝΔΟΚΥΤΡΙΑ κάπειτ' ἐπειδὴ τάργυριον ἐπραπτόμην,  
ἔβλεψεν εἷς με δριμὺ κάμυκάτό γε—  
ΞΑΝΘΙΑΣ τούτου πάνυ τοῦργον· οὔτος ὁ τρόπος πανταχοῦ.

Cabaretière : Et lorsque je m'occupai de lui demander de l'argent,  
il me lança un regard perçant et se mit à mugir!  
Xanthias : C'est tout à fait son genre; il agit ainsi partout.  
(Aristophane, *Grenouilles*, 561-562)

Tel qu'exposé dans le chapitre 1, le verbe *μυκάομαι* s'applique au mugissement du bétail, mais comporte aussi l'expression d'une menace. Ainsi, dans la grande épopée de Nonnos,

« les bacchantes porteuses de thyrses mugissent » (ἐμυκήσαντο δὲ Βάκχαι θυρσοφόροι) sur le champ de bataille, où elles affrontent l'armée des Indiens, les menaçant de leur arme de lierre et de leurs terribles hurlements de bêtes (Nonnos, 20.109). Bien que l'œuvre de Nonnos soit tardive, écrite au cours du V<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>188</sup>, elle s'inscrit dans une tradition littéraire qui prend ses racines aux époques archaïques et classiques. La place fondamentale qu'y occupent les sons et les cris de toutes sortes, et la terminologie sonore employée pour les évoquer, confirment que la prédominance de la dimension sonore de Dionysos imprègne les récits tout au long de l'Antiquité. Si les bacchantes mugissent, c'est encore une fois parce qu'elles imitent le dieu qui les possède, manifestant du même coup sa présence. Lorsqu'elle portait Dionysos dans son ventre, Sémélé,

εἰ δὲ τανυκράϊριοι μεμυκός ἔκλυε ταύρου,  
ἀντίτυπον μίμημα βοὸς μυκήσατο λαίμῳ·

si elle entendait le mugissement d'un taureau aux longues cornes,  
de sa gorge en écho mugissait une imitation de beuglement;  
(Nonnos, *Dionysiaques*, 8.22-23)

Les cris d'animaux qu'émettent de leur bouche les suivantes et la mère du dieu trahissent la relation étroite, voire intime qu'elles entretiennent avec ce dernier, relation qui en l'occurrence se traduit par la domination de l'animalité sur l'humanité. Il en va de même des satyres, dont l'apparence oscille entre l'humain et l'animal<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Voir l'édition de J. Henderson, 1984, vii.

<sup>189</sup> Or, F. Lissarrague note une différence fondamentale entre Dionysos et les satyres, lesquels exhibent impudemment leur corps et leur ithyphallisme, dans des positions suggérant la servilité ou la masturbation, alors que le dieu « en image est un être peu phallique; jamais on ne le voit en érection, ni manipulant un phallus » (2013, 77-78).

## Bruits et cris ou la menace sonore

La tragédie d'Euripide met en scène la vengeance du dieu, ce dernier se présentant là comme un adversaire des Cadméennes et de Penthée. Aussi, dans l'éventualité où la cité de Thèbes tenterait de chasser les ménades de leur montagne, prévoit-il de se joindre à elles et les mener, tel un stratège (v. 50-52). Attaquées, sans succès, par les pâtres qui les avaient aperçues dans leur retraite sauvage, les ménades se ruent sauvagement sur le bétail, puis s'en prennent à un village avoisinant, à la manière de troupes ennemies (ὥστε πολέμιοι : v. 752). Le tapage que produisent les Lydiennes avec leurs *tympana* devant le palais de Penthée, de même que les cris qu'émettent les Thébaines lorsqu'elles exécutent la vengeance du dieu expriment une menace, tout en trahissant la colère divine qui les motive. On observe un traitement semblable de la terminologie sonore dans le fragment 57 des *Édoniens* d'Eschyle<sup>190</sup>, où est décrite l'arrivée du cortège de Dionysos au royaume de Lycurgue<sup>191</sup> :

---

<sup>190</sup> « Both Theban and Thracian myths had been staged earlier by Aeschylus: there is solid testimony for a Thracian trilogy made up of Edonians, Bassarids, Youths, and the satyr-play Lycurgus. » (J. Billings, 2020, 388).

<sup>191</sup> Selon une reconstruction basée sur la tragédie *Lycurgue* de Naevius, ce fragment contiendrait une description non pas des *orgia* de la déesse thrace Cotys, comme on le suppose à partir du premier vers, mais de l'arrivée de Dionysos et de son cortège sonore en Thrace (voir K. Deichgräber (1938/1939; aussi F. Jouan, 1992; A. Lamari, 2018, 190-192). Cette hypothèse présente l'intérêt de concilier l'aspect terrifiant du cortège, le courroux du dieu et le sort que celui-ci réserve à Lycurgue et à ses proches. L'on a remarqué les grandes ressemblances entre les *orgia* décrits dans ce fragment, souvent associés à Cotys, et les pratiques dionysiaques, et plus précisément en ce qui a trait aux instruments sonores (par exemple A. Henrichs, 1969, 227 n. 3; W. Allan, 2004, 139 n. 109). Sur la dimension sonore de ce passage, voir surtout M. Kaimio, 1977, 172-173; Y. Ustinova, 2017, 175. Selon Strabon (10.3.16) Cotys était la grande divinité des Édoniens, qu'on célébrait par des fêtes appelées Cotytiennes. Une loi de Sélinonte datée de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle mentionne des *Kotytia*, ce qui pourrait prouver la provenance grecque de Cotys. Quoiqu'il en soit, dans le discours athénien, il s'agit d'une divinité étrangère. « Cotyto was both a fertility goddess, whose rites were practised in Sicily in the fifth century, and a Thracian goddess, whose worship resembled that of the Mother Goddess. » (I.C. Storey (éd.), 2011b, 78-79). Sur l'inscription de Sélinonte et

σεμνά Κοτυτοῦς δ' ὄργι' ἔχοντες

\* \* \* \* \*

ὁ μὲν ἐν χερσὶν

βόμβυκας ἔχων, τόννου κάματον,

δακτυλόθικτον πίμπλησι μέλος,

μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,

ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὄτοβεῖ

\* \* \* \* \*

ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει·

ταυρόφθογγοὶ δ' ὑπομυκῶνταί

ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι,

ἤχῳ τυπάνου δ', ὥσθ' ὑπογαίου

βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς

Et, observant les *orgia* sacrés de Cotys

\* \* \* \* \*

L'un dans ses mains

tenant une bombyx, œuvrée au moindre tour,

joue une mélodie de son doigté,

élevant la clameur de la *mania*,

alors que l'autre crée le fracas avec ses *kotylai* d'airain

\* \* \* \* \*

et la vibration des cordes crie,

et alors, mugissent d'un lieu invisible

les terrifiants imitateurs de la voix du taureau,

et l'écho du tympanon, comme d'un tonnerre

souterrain, s'élève lourd d'épouvante

(Eschyle, fr. 57 Sommerstein)

---

les débats qu'elle suscite, voir l'édition de M.H. Jameson, D.R. Jordan et R.D. Kotansky (1993, *A lex sacra from Selinous*, Durham), ainsi que l'article de S. Georgoudi (2015, dans *La città inquieta. Selinunte tra lex sacra et defixiones*, Milan, p. 205-240).

C'est en effet en véritable ennemi de guerre que s'approche le cortège dionysiaque, comme le suggère l'onomatopée ἀλαλάζω, qui retentit d'ordinaire sur les champs de bataille<sup>192</sup>. Le cri menaçant (ὄμοκλή)<sup>193</sup> de la *mania* préfigure la folie dionysiaque qui s'emparera de Lycurgue et qui le mènera à l'infanticide. Puis, c'est un rugissement menaçant (ὑπομυκάομαι) qu'émettent les terrifiants imitateurs de la voix du taureau (ταυρόφθογοι). Ce condensé de bruits et de cris évoque la présence de Dionysos, traduit la violence de son courroux et laisse peut-être aussi présager le moyen sonore par lequel il accomplira sa vengeance. Il paraît en effet éloquent que le dieu soit dit dans un autre fragment de cette tragédie ὁ μουσόμαντις, « devin musicien » (fr. 60). Dans un extrait choral de l'*Antigone* de Sophocle, on raconte que Lycurgue, par son affront envers Dionysos, « a provoqué les Muses qui aiment l'aulos »<sup>194</sup>, suggérant ainsi que c'est par le biais de l'instrument à vent que le dieu inflige la *mania* à son opposant. Le sentiment de peur que suscite l'atmosphère sonore de mauvais augure décrite dans le fragment 57 des *Édoniens* confirme d'ailleurs que cette musique est censée exercer un impact considérable sur les dispositions internes<sup>195</sup>.

Un univers sonore « étranger »

Dans les *Bacchantes* d'Euripide – de même que dans les *Édoniens* d'Eschyle – Dionysos arrive chez les Grecs – ou chez les Thraces – en tant qu'étranger. La provenance asiatique du dieu et, par extension, de son culte et de son univers sonore dans la tragédie d'Euripide est un trait fondamental dans la définition même de cet univers. Lorsque

---

<sup>192</sup> Voir *supra*, p. 144-145.

<sup>193</sup> Beekes, s.v. ὄμοκλή : « threatening cry, reprimand, command »; *LSJ*, s.v. ὄμοκλή : « threat, reproof, rebuke »; par exemple *Hymne homérique à Déméter*, 2.88.

<sup>194</sup> Sophocle, *Antigone*, 964-965 : φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας. « By interfering with the dance-songs of the maenads, Lykourgos incurred the wrath of both Dionysos and the Muses. » (A. Henrichs, 1994, 77).

<sup>195</sup> S.A. Gurd (2016, 62-96) analyse certains passages d'Eschyle riches en sonorités, et démontre de façon convaincante que l'une des principales préoccupations littéraires et esthétiques du poète était d'explorer les sons et le puissant impact qu'ils exercent sur l'intériorité.

Bromios exhorte ses Lydiennes à prendre leurs *tympana* natifs de Phrygie, invention de Rhéa et de lui-même, non seulement il souligne les origines exogènes de l'instrument, mais entérine, en quelque sorte, sa propre nature « Autre ». Ses *orgia*, dédiés à un dieu grec et enseignés aux mortels par ce même dieu, arborent des couleurs phrygiennes et versent dans l'extatisme. Ses bacchantes de Lydie émettent des cris de Phrygie au son des *tympana* au sourd grondement (v. 156-158)<sup>196</sup>, alors que lui, Bromios, « étant étranger, s'excite avec des mélodies barbares »<sup>197</sup>. Bien connus du public athénien<sup>198</sup>, les actes rituels décrits dans les *Bacchantes*, qu'ils relèvent du concret – e.g. frapper sur un tympanon et chanter le dieu – ou de l'imaginaire – les *sparagmoi* auxquels se livrent les Cadméennes et qui constituent le point d'orgue de leur folie – s'inscrivent dans un riche imaginaire qui fait de l'Asie leur berceau. La relation importante qu'entretient Dionysos avec la Phrygie corrobore la nature extatique de sa musique, qui permet – ou inflige – l'expérience de la *mania*.

Le lien avec la Mère contribue à maintenir l'idée d'une musique issue des contrées sauvages d'Asie Mineure. Déjà Pindare se faisait le témoin des affinités sonores entre les deux divinités, évoquant des honneurs rendus à Bromios qu'accompagnent les *tympana* de la Grande Mère<sup>199</sup>. Dans la tragédie d'Euripide, c'est un minutieux contrepoint

---

<sup>196</sup> L'adjectif *barubromos*, qui qualifie les *tympana* des Lydiennes, pourrait dans ce contexte renvoyer à la lourde emprise qu'exerce la musique du dieu sur les mortels. Évoquant l'*aulos barubromos* dans l'*Hélène* (v. 1351), M. Kaimio affirme: « The meaning of the epithet is, I think, in this context similar to those mentioned above: the sound of the flutes heard on this occasion (...) is loud and awe-inspiring, as is the noise made by the cymbals and drums. » (1977, 190).

<sup>197</sup> Euripide, *Bacchantes*, 1034 : εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις. Le fait d'associer les cris et la musique aux Barbares pointe peut-être les sonorités étranges des langues non grecques (S.A. Gurd, 2016, 135) mais pointe aussi selon nous les pouvoirs de ces musiques (i.e. extatisme, guérison).

<sup>198</sup> En dépit du fait que la tragédie des *Bacchantes* ait possiblement été écrite en Macédoine, le sujet et les composantes religieuses de l'œuvre étaient certainement connus du public athénien (voir R. Scodel, 2011, 89).

<sup>199</sup> Pindare, fr. 70b.1-9 Race. Strabon, qui se fait exégète de ce passage, prête à Pindare l'intention de mettre en exergue la concordance frappante entre musiques dionysiaques et métriques (10.3.13). T. J. Mathiesen



d'éléments sonores dionysiaques et métroaques qui résonne d'un bout à l'autre de l'œuvre, et qui favorise une définition « étrangère » et extatique de la musique de Bromios. Il en va de même du parallèle établi avec les Corybantes, qui mélangent, dans leurs danses bachiques, les retentissements du tympanon « au souffle criard des *auloi* phrygiens » (ἀδυβόα Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι : v. 126-129)<sup>200</sup>. C'est d'ailleurs de la déesse Mère que Dionysos obtient le tympanon :

παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς, ἐς δὲ χορεύματα συνῆψαν  
τριετηρίδων, αἷς χαίρει Διόνυσος.

Et les Satyres dans leur *mania* l'ont obtenu de la déesse Mère, et l'ont ajouté aux danses triétérides qui plaisent à Dionysos.

(Euripide, *Bacchantes*, 130-134)

Cet extrait, si court soit-il, présente un grand intérêt, puisqu'il suggère des influences entre les phonosphères de la Mère et de Dionysos, influences dont nous pensons observer des traces concrètes dans les sources textuelles et iconographiques. Car si l'on considère le caractère exotique du tympanon et son appartenance au culte de la Mère phrygienne – dont l'introduction à Athènes se situe probablement quelque part au VI<sup>e</sup> siècle, mais dont la version civique semble s'être développée plutôt dans la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle –, il paraît éloquent que l'instrument commence à paraître auprès de Dionysos précisément aux alentours de 450, et qu'il gagne en importance dans la sphère du dieu au fil des décennies suivantes pour devenir totalement intégrant de celle-ci au IV<sup>e</sup>

---

souligne non seulement les composantes sonores, mais aussi l'importance de la sonorité des mots dans ce fragment (1999, 76-78; voir aussi S.A. Gurd, 2016, 110-111).

<sup>200</sup> Un parallèle entre pratiques corybantiques et bachiques est établi aussi chez Platon (*Lois*, 7.790c-d). « While it is clear that the passage [i.e. Platon, *Lois*, 7.790c-d] refers to the Corybantic cure of frenzy, the Corybantic devotees are likened to the bacchants, which implies that the word 'bacchant' could be, at least sometimes, synonymous to 'madman,' and many aspects of Corybantic rites resembled bacchic ecstasy. » (Y. Ustinova, 2017, 117-118; voir aussi 2021).

siècle. Cela porte à croire que le tambourin, en vertu de ses origines étrangères et de ses rapports étroits avec l'extatisme métrique, a naturellement introduit l'univers de Dionysos, dont le tempérament et la phonosphère correspondent à ceux de la Mère. Ce cas de figure corrobore du même coup une appropriation progressive de la déesse et de son instrument par le peuple athénien.

### *L'extatisme rituel ou la mania téléstique*

Le ménadisme, dont la tragédie des *Bacchantes* demeure l'un des témoignages les plus détaillés et fascinants, a somme toute laissé des traces partout dans les documents grecs anciens. Ses multiples formes empêchent une définition unique, mais il semble que l'on puisse associer le phénomène à l'extatisme rituel, dont la pratique à Athènes est suggérée par quantité de sources<sup>201</sup>. Si l'on s'en remet à la sémantique brute du terme « ménade » (μαινάς, -άδος), en dépouillant celui-ci de tout sème connotatif hérité de l'imaginaire, la pierre angulaire de ce que nous appelons « ménadisme » se résume à l'expérience de la *mania* divine. Dans un passage du *Phèdre* (265b-c), Platon dénombre quatre types de *maniai* divines, chacune étant générée par une divinité en particulier :

Τῆς δὲ θείας τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοιαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ' αὔ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμεν τε ἀρίστην εἶναι,

---

<sup>201</sup> Platon, *Lois*, 7.790c-e, sans parler des innombrables images sur vase. « (...) although extant testimonies predating the *Phaedrus* do not mention telestic *mania* explicitly, alteration of consciousness among initiates is implicitly referred to in several texts (...). If indeed Plato was the first to frame the notion of telestic *mania*, the cited passage from the *Phaedrus* attests to the perspicacity of the great philosopher in recognising the abandonment of normality by the initiates, and defining this phenomenon as *mania* (...). It is plain for Plato that the personages of his dialogues and his readers are familiar with initiatory madness. » (Y. Ustinova, 2017, 113). « Bei Platon wie bei Homer ist die für Dionysos spezifische Ekstase etwas, das von kollektiven Riten nicht zu trennen ist und das sogar zu seiner Entstehung auf solche geheimnisvollen Riten angewiesen zu sein scheint. (R. Schlesier, 2011, 178-179).

Nous distinguons quatre [*maniai*] divines, de quatre dieux, la mantique est l'inspiration d'Apollon, la téléstique de Dionysos, la poétique des Muses, et la quatrième est l'érotique, d'Aphrodite et d'Éros, et nous avons dit qu'il s'agissait là de la meilleure, (Platon, *Phèdre*, 265b2-5)

Mentionnée à côté d'autres *maniai* divines dont l'intrication à la vie religieuse et quotidienne des Grecs ne fait pas de doute, la *mania* téléstique – donc rituelle – de Dionysos peut vraisemblablement être considérée comme une pratique réelle<sup>202</sup>. Suscitée par les instruments du dieu (i.e. le vin, la musique, la danse)<sup>203</sup>, la *mania* rituelle se résumerait à une perte de contrôle partielle (non totale), momentanée (non permanente) et ritualisée (non inopinée). En ces termes, une ménade ne serait telle que le temps de l'expérience de la *mania*<sup>204</sup>, de la même façon qu'un cômaste se définit comme tel uniquement dans le cadre de sa participation au cômpos, et que son ivresse est contextualisée et temporaire. La *mania* dont sont atteintes les Thébaines dans les

---

<sup>202</sup> Le terme τελετή renvoie à des pratiques rituelles, à des cérémonies religieuses (Beekes, s.v. τέλομαι). Comme *orgia* et ses dérivés, la terminologie téléstique fut intégrée au concept des « mystères » (entre autres Chantraine, s.v. τέλος. Τελετή : « initiation aux mystères, célébration des mystères »). Mais au regard de ses emplois dans les textes anciens, le sens « mystérieux » qu'on avait conféré au vocable s'est avéré inexact. Récemment, R. Gordon (2012, 990) affirmait à juste titre que *teletê* pouvait certes être employé pour faire référence à des rituels initiatiques du type éleusinien, mais qu'il pouvait aussi désigner toutes sortes de rituels. Parce que les spécialistes s'accordent généralement pour lui donner le sens plus large de « rituel », et parce que ce terme ne présente pas d'enjeu fondamental pour notre propos, nous nous permettons simplement de renvoyer à quelques ouvrages sur le sujet (K. Dowden, 1980, 414-417; K. Clinton, 2003; A. Bernabé, 2009, 95; F.L. Schuddeboom, 2009).

<sup>203</sup> « In a state of Dionysiac ecstasy one becomes, as it were, 'different', 'free' from one's usual self. That wine can create such an effect requires no argument, but dance and song can also produce it. » (J.D. Mikalson, 2005, 92).

<sup>204</sup> S. Peirce (1998, 65) affirme : « Bacchism or 'maenadism' is a religious behavior, like being a priestess ». Nous sommes en partie d'accord avec elle, le ménadisme se définissant selon nous comme un comportement religieux, adopté en contexte rituel. Mais la comparaison avec la prêtrise soulève quelque problème, dans la mesure où cet office religieux relève d'une fonction attitrée et assurée aussi en dehors du rituel.

*Bacchantes* d'Euripide pourrait être appréhendé comme un *aition* pour ainsi dire « oxymorique » de la *mania* téléstique, se faisant de celle-ci à la fois le modèle – par l'apparence et les attributs dionysiaques que revêtent ces femmes sous son emprise – et l'anti-modèle – par sa cause, qui est le refus de reconnaître la divinité<sup>205</sup>.

Les « vases des Lénéennes » pourraient concerner une fête tenue par des femmes, lors de laquelle celles-ci auraient expérimenté la *mania* téléstique<sup>206</sup> – nous ne prétendons cependant pas que l'expérience de la *mania* n'était qu'une affaire de femmes. Si l'association de ces vases à la fête dont ils sont éponymes est désormais chaudement contestée en raison des nombreux problèmes qu'elle pose<sup>207</sup>, leur uniformité – et donc la pertinence de la catégorie, qu'il s'agisse ou non des fêtes appelées Lénéennes – ne saurait faire de doute<sup>208</sup>. La récurrence d'importantes composantes iconographiques, le réalisme des scènes, en plus de la constance au niveau des gestes et des attitudes des

---

<sup>205</sup> « Euripides in the *Bacchae* is in effect providing an aetiology for maenadism. » (M. Dillon, 2002, 148). Sur le ménadisme « blanc » et « noir », voir entre autres E. Dodds, 1940, 159 n. 19; A. Henrichs, 1978, 144; M. Bourlet, 1983; A-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 65 n. 4; V. Toillon, 2014, 74 *et sq.*

<sup>206</sup> S. Moraw (2011, 238) affirme que les ménades sur ces vases, qui dansent autour du pilier déguisé en Dionysos, représentent des femmes athéniennes (voir aussi M. Dillon, 2002, 149-152; R. Parker, 2005, 312; C. Isler-Kerényi, 2020). Pour d'autres points de vue, voir C. Bérard, 1992b; G. Hedreen, 1994; pour un état de la question, voir surtout J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, 1982; voir encore Y. Ustinova, 2017, 178.

<sup>207</sup> On conserve néanmoins le titre qu'A. Frickenhaus (1912) a attribué à cette catégorie par souci de commodité (voir F. Frontisi-Ducroux, 1986, 165 n. 1). R. Parker (2005, 306 *et sq.*) préfère quant à lui utiliser l'expression « mask of Dionysus », ce qui ne fait probablement pas l'affaire de certains (voir ci-dessous la note 210). Sur cette catégorie d'images, voir aussi C. Bérard et C. Bron, 1990, 36-40; S. Peirce, 1998.

<sup>208</sup> La catégorie est divisée en trois groupes de vases : un premier groupe est constitué de lécythes à figures noires (490-480), un deuxième de *stamnoi* à figures rouges (460-440), puis un troisième groupe contient les spécimens qui ne s'insèrent pas dans les deux premiers groupes. Les différences iconographiques entre les deux premiers groupes de la série peuvent très bien s'expliquer par l'évolution, à travers le temps, du rituel et/ou des tendances en matière d'art iconographique (voir R. Parker, 2005, 306-312). J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux (1982, 83-84) divisent la série en deux groupes, mettant d'un côté les figures noires, de l'autre les *stamnoi* à figures rouges. Enfin, nous nous intéresserons plus spécialement à ce dernier groupe (sur lequel, voir S. Peirce, 1998; J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, 1982).

personnages, lesquels sont au demeurant presque tous féminins, semblent en effet



Figure 31

pointer un référent religieux unique et authentique<sup>209</sup>. Ces vases présentent généralement deux scènes, l'une figurant le transvasement ritualisé du vin dans des vases à boire, et une autre montrant une procession festive. Sur les scènes de transvasement du vin, une effigie de Dionysos – i.e. un pilier habillé d'un vêtement, surmonté d'un

« masque » du dieu, le tout orné de branchages<sup>210</sup> – occupe le centre de l'image, et se dresse derrière une table sur laquelle sont posés des gâteaux (ou des pains) et deux *stamnoi*. Des femmes – d'ordinaire deux – se tiennent de chaque côté de la table. À l'aide d'une louche, l'une d'elles puise du vin dans l'un des *stamnoi* pour le verser dans des contenants destinés à sa consommation, soit des canthares ou, plus fréquemment, des *skyphoi* (figure 31)<sup>211</sup>. La scène processionnelle qui, souvent, décore l'autre côté de ces

<sup>209</sup> « (...) the distinctive and down-to-earth image of the mask on a pole, combined with the gravity of the women on the earlier *stamnoi*, does not encourage us to view the scenes as just a medley from the mythological repertoire. » (R. Parker, 2005, 311-312).

<sup>210</sup> Pour la description des images, voir surtout F. Frontisi-Ducroux, 1986, 166; C. Bérard et C. Bron, 1990; pour l'utilisation erronée du terme « masque », voir C. Bérard et C. Bron, 1990, 43. A. Henrichs (1993, 23, 36-39) pointe aussi le problème du « masque » dionysiaque, une notion héritée de Nietzsche, qui dédivinisait le dieu pour en faire un concept. L'effigie paraît le plus souvent de face mais aussi parfois de profil (cf. figure 34a; aussi sur un cratère à colonnettes conservé à Milan, Banca Intesa 328; *BAPD* 206528; sur un *stamnos* conservé à Londres, British Museum E452; *BAPD* 214440; un *stamnos* conservé à Paris, Louvre G407; *BAPD* 214441).

<sup>211</sup> Sur un *stamnos* conservé à Rome, chacune des deux femmes figurées près de l'effigie est munie d'un *skyphos* (Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 983; *BAPD* 207189). Les *stamnoi* affichant cette composition : Boston, Museum of Fine Arts 90.155 (*BAPD* 207187); British Museum E451 (*BAPD* 207188); Wurzburg, Universitat, Martin von Wagner Mus. 520 (*BAPD* 207190); Florence, Museo Archeologico Etrusco 4005 (*BAPD* 207192); Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (*BAPD* 215254); Paris, Louvre G408



Figure 32a

vases, fait défilé des femmes portant un skyphos, auquel certaines préfèrent cependant un thyrsé, un parasol ou un instrument de musique. Parmi les participantes de la procession qui orne tout le pourtour d'un stamnos de Capoue, au moins trois tiennent des *skyphoi*, alors que l'une joue de l'aulos, une autre fait retentir des crotales, et une dernière, enfin, porte un parasol (figures 32a-b)<sup>212</sup>.

(BAPD 207193); Paris, Louvre CP10762 (BAPD 207194); San Antonio (TX), Art Museum: 86.134.64 (BAPD 207287). Sur ce dernier, une femme défile en tenant un canthare au lieu de l'habituel skyphos. Sur un stamnos de Capoue, un canthare est posé sur la table près de laquelle une femme puise du vin dans un stamnos (Chicago, Art Institute: 1889.22; BAPD 207285; aussi New York, Metropolitan Museum 21.88.3; BAPD 214430). Certaines images, sans se focaliser précisément sur le geste du transvasement du vin, comportent des éléments qui le trahissent. Sur un stamnos conservé à Moscou, une femme tient un canthare au-dessus d'un stamnos posé sur une table, alors qu'une aulétride joue de son instrument. La figuration contigüe d'un vase utilisé pour conserver le vin (stamnos), et d'un autre servant à le consommer (skyphos et canthare) évoque l'acte du transvasement (Moscou, Pushkin State Museum of Fine Arts M1291; BAPD 44551). Bien que les *stamnoi* soient nombreux dans la collection, le type de vase n'aiderait pas à identifier une fête en particulier selon C. Bérard et C. Bron (1990, 36, 39-40). On ne peut cependant omettre de prendre en considération l'usage auquel étaient destinés les vases représentés sur les images. Il paraît clair, par les gestes des personnages et par la présence récurrente et pour ainsi dire soulignée des *stamnoi* et *skyphoi* (ou canthares), que ce groupe de la série « des Lénéennes » illustre le moment réjouissant du transfert du vin d'un vase servant à sa conservation à un autre servant à sa consommation. Le skyphos comme vase servant à boire le vin : Euripide, *Cyclope*, 256, 556, 411-412; F. Lissarrague, 1999, 24.

<sup>212</sup> Nonobstant l'absence sur ce vase d'une scène illustrant l'acte de puiser le vin dans un stamnos, la ressemblance frappante entre la procession qui y est dépeinte et celle que l'on observe sur les vases « des Lénéennes » corrobore son insertion dans la catégorie. La composition s'apparente grandement au défilé dont est orné un stamnos attribué au peintre de la Villa Giulia : drapées dans leur himation et la tête ceinte d'une couronne, trois femmes défilent, dont deux paraissent munies de *skyphoi*, alors que celle du centre porte un parasol (Boston, Museum of Fine Arts 90.155; BAPD 207187).



**Figure 32b**

Jamais représentée, la consommation du vin par ces femmes est fortement suggérée<sup>213</sup>. Les scènes de banquet et de cômpos, où l'importance de la consommation du vin se laisse deviner dans la manipulation de coupes à boire – et beaucoup plus rarement par la représentation de l'acte même de

boire – font office de parallèle probant. Si l'on ne saurait remettre en question la consommation du vin par les cômastes et symposiastes même lorsqu'elle demeure sous-entendue, c'est en partie parce que contrairement aux pratiques et à la vie quotidienne des femmes, les activités concernant la gent masculine sont bien – et plus fidèlement – documentées dans les textes. Lorsqu'un jeune cômaste puise du vin dans un vase à l'aide d'une louche (figure 33), posant ainsi le même geste que les femmes sur les « vases des Lénéennes », personne ne doute de l'allusion qui y est faite à sa propre consommation. Qui plus est, la composition picturale des « vases des Lénéennes » n'est pas sans rappeler celle que l'on admire sur quantité de vases, qui accole à une scène de banquet la

<sup>213</sup> Voir notamment M. Dillon, 2002, 149-152. Les hétaires sont parfois représentées en train de boire du vin. Sur un psykter à figures rouges daté de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle, on observe une scène de banquet composée uniquement d'hétaires, lesquelles, étendues dans toute leur nudité, boivent dans des *skyphoi* pendant que l'une d'elles joue de l'aulos. L'état d'ébriété de l'une de ces hétaires est mis en évidence par sa position de face (Saint Petersburg, State Hermitage Museum ST1670; *BAPD* 200078; voir C. Isler-Kerényi, 2014, fig. 11). Mais la consommation de vin concernait aussi les femmes « honorables », comme l'atteste Aristophane, qui met en scène des citoyennes d'Athènes – et non les moindres – complètement enivrées lors de la fête des Adônia (*Lysistrata*, 386-398; voir S. Pierce, 1998, 68-69). Dans une épigramme, il est fait référence à une certaine Ino, qui, de son vivant, aurait savouré maintes coupes de vin (*Anthologie Palatine*, 7.384). Il n'y a donc aucune raison valable de considérer les femmes sur les *stamnoi* à figures rouges comme de simples médiatrices entre le vin et les hommes (*pace* J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, 1982, 101-108).



Figure 33

représentation d'un cômpos. Dans cette optique, l'on peut supposer que, dans la séquence chronologique du rituel « des Lénéennes », la scène de transvasement du vin précède la marche processionnelle, hypothèse que soutiennent les *skyphoi* que portent les femmes lors de leur *pompê*<sup>214</sup>. Cette procession festive, lors de laquelle était consommé le vin, pourrait avoir donné lieu à une ivresse appréhendée comme une *mania* téléstique, certes induite par la boisson mais exacerbée par la danse, la musique exaltante des *auloi* et les rythmes trépidants des percussions. Ce défilé prendrait donc des airs tout à fait cômastiques. Enfin, Théognis ne dit-il justement pas que le cômpos est la meilleure chose pour les hommes ainsi que pour les femmes (*Élégies*, 1065-1067) ?

S'inscrivant dans ce groupe, un *stamnos* de Nocera (cf. figures 13a et b) comporte quelques particularités qui le distinguent des autres *stamnoi*. Non seulement on y perçoit un plus grand nombre de personnages – quatre femmes entourent l'effigie de Dionysos – mais leur gestuelle exaltée, avec leur tête renversée et leurs cheveux défaits, contraste considérablement avec l'attitude cérémonielle qu'affichent les femmes sur les autres *stamnoi*<sup>215</sup>. La substitution sur cette scène à l'aulos du tympanon, sur lequel frappe l'une des participantes pendant qu'une autre puise du vin, ajoute à l'agitation dont est

<sup>214</sup> La liaison entre les deux scènes est corroborée par la présence sur certains vases de personnages féminins intercalés sous les anses (J.-L. Durand et F. Frontisi-Ducroux, 1982, 87).

<sup>215</sup> F. Frontisi-Ducroux (1986, 172) affirme que dans ce corpus, « la tenue, les gestes, les comportements des personnages féminins figurés (...) composent une gamme complète d'attitudes allant de la gravité du recueillement jusqu'à la transe extatique caractérisée ».





Figure 34a

imprégnée la scène. Cette illustration fait écho à la scène processionnelle frénétique qui défile sur une coupe de Vulci (figures 34a-c), laquelle comporte toutes les composantes caractéristiques de la série des « Lénéennes » : effigie de Dionysos – ici montrée de profil, joliment vêtue et ornementée (figure 34a) – autel, procession de femmes munies de thyrses et d’instruments de musique, *stamnoi* – figurés au-dessous de chacune des deux anses – et skyphos – porté par l’une des danseuses (figure 34b) –, tout y est. La dimension extatique de la composition ne gomme aucunement ses multiples points communs avec les *stamnoi* à figures rouges, dont le réalisme des scènes entérine l’authenticité du rituel dépeint. Nous en déduisons donc que le peintre de la coupe, comme celui du *stamnos* de Nocera, a illustré le rituel des « Lénéennes », en en rehaussant l’aspect extatique, en plus d’y apporter une touche d’imaginaire. De fait, parmi la troupe de femmes en délire, l’une, dotée d’une force surhumaine, soulève un petit faon d’une seule main alors que son corps contorsionné suggère les mouvements d’une danse délirante



Figure 34b

(figure 34c). Cette force prodigieuse rappelle celle dont sont investies les ménades lorsqu’elles déchiquettent à mains nues le corps encore vivant de Penthée (Euripide, *Bacchantes*, 1122-1128). L’image de la coupe de Vulci relève donc à la fois du réel et de l’imaginaire<sup>216</sup>, montrant des femmes en train d’accomplir un rituel authentique, dont

<sup>216</sup> C. Bérard, 2018, 16.



Figure 34c

l'une affiche un trait surhumain et caractéristique des ménades légendaires. Ainsi, il n'est pas choquant de voir à côté d'une femme investie des pouvoirs du dieu qui la possède une effigie réaliste, immobile et, pour ainsi dire, impuissante de ce même dieu.

### Les effets bienfaisants du dionysisme extatique

Si ceux qui résistent à Dionysos subissent inmanquablement les affres de son courroux, ceux qui observent son culte et s'adonnent volontiers aux rituels en son honneur profitent des bienfaits de l'extatisme. Sans doute est-ce pour cette raison que Cadmos et Tirésias, qui prennent part aux pratiques chapeautées par l'étranger, se disent être les seuls dans la cité à faire preuve de bon sens (Euripide, *Bacchantes*, 193-196). Car Dionysos est libérateur des maux des mortels, leur faisant oublier la vieillesse, les soucis et les chagrins en permettant l'expérience bienfaisante de l'ivresse et de l'extatisme<sup>217</sup>. C'est surtout à travers la musique et les danses générant la *mania* téléstique que le dieu exerce ses pouvoirs restructurants, voire guérisseurs et cathartiques. S'étant consacré au dieu par le biais de l'extatisme rituel, le bacchant – ou la bacchante –, purifié, atteint la béatitude :

ὅστις εὐδαί-  
μων τελετὰς θεῶν εἰ-

<sup>217</sup> « Dionysus could both madden and free » (Y. Ustinova, 2017, 169). « In contrast to destructive or self-destructive rage with which Dionysus punished mortals who dared to oppose him, frenzy of those who willingly bowed to his power was usually beneficial and could bring about much happiness, but ecstasy enthused by the god was still called and perceived as mania. » (Y. Ustinova, 2017, 174).

δῶς βιοτὰν ἀγιστεύει  
καὶ θιασεύεται ψυ-  
χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ-  
ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,

Bienheureux celui qui  
connaît les *teletai* des dieux  
qui sanctifie sa vie  
et joint son âme au thiasé,  
faisant le bacchant sur la montagne  
par de divines purifications.  
(Euripide, *Bacchantes*, 72-77)

Dans un fragment des *Crétois* certes fort discuté, le protagoniste qu'incarne le chœur fut appelé βάκχος parce qu'il est ὁσωθείς (« purifié »)<sup>218</sup>. L'effet guérisseur des danses dionysiaques paraît en filigrane dans un chant de la tragédie *Antigone*, où l'on supplie Bakchos « de venir, d'un pas cathartique », dans la cité de Thèbes, « tout entière en proie à la maladie » (πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ : v. 1141-1144)<sup>219</sup>. Platon (*Lois*, 7.790d-e) compare d'ailleurs les transports bachiques aux rituels corybantiques, suggérant qu'en s'abandonnant à la musique et à la danse, les bacchants expérimentent l'extatisme<sup>220</sup> qui les guérit de leurs instabilités. La musique dionysiaque

---

<sup>218</sup> Euripide, *TrGF* 472.13-15; sur ce fragment, voir M.L. West, 1975, 234; G. Casadio, (1990), *I Cretesi di Euripide e l'ascesi orfica*, dans *Didattica del Classico*, 2, 278-310; A. Bernabé, (2004), *Un fragment de Los Cretenses de Eurípides*, dans *La tragedia griega en sus textos*, éd. J.A. López Férez, Madrid, 257-286; R. Scodel, 2011, 81; J.N. Bremmer, 2014, 66-67.

<sup>219</sup> Selon un fragment de Mnésithée (fr. 42 Bertier), l'oracle de Delphes aurait prescrit aux Athéniens d'honorer Dionysos comme un médecin (ιατρός), et aurait dit d'appeler Dionysos *Hygiatês*, « celui qui apporte la santé » (Athénée, 2.36b).

<sup>220</sup> Ce passage est cité *supra*, p. 195. La terminologie « bachique » n'appartient pas exclusivement à Dionysos (notamment Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 497-499; *Choéphores*, 696-699; Euripide, *Hécube*, 676, 686, 1076; *Héraclès*, 1119; voir M.L. West, 1974, 24; 1975; R. Schlesier, 2011, 188). « Before the fourth

agit par conséquent comme un remède homéopathique, guérissant l'instabilité par l'instabilité<sup>221</sup>.

Mais le fait de se laisser enivrer par la musique du dieu et de ne plus être dans ses *phrênes* suggère un contact avec la divinité, au demeurant omniprésente auprès de ses suivants. De fait, les images sur vases montrent très fréquemment le dieu dans son propre cortège, au banquet, dans le cômpos, jouant lui-même du *barbiton* ou se livrant à la danse à l'instar de ses ménades<sup>222</sup>. Sur les parois d'une coupe à figures rouges attribuée au peintre de Briséis, défile un turbulent cortège dionysiaque. Sur le flanc A (figure 35a), Dionysos, chaussé de bottes, couronné de lierre, se démène énergiquement, brandissant

---

century the word (i.e. βᾶκχοι) has no necessary connexion with Dionysus. Essentially it denotes those who have undergone a certain kind of ritual purification. » (M.L. West, 1974, 24). Or, elle lui est étroitement liée, le dieu lui-même étant appelé « bacchant » (Sophocle, *Œdipe roi*, 211, 1105; Euripide, *Phéniciennes*, 228; *Hippolyte*, 560; *Iphigénie en Tauride*, 164; *Iphigénie à Aulis*, 1061; *Rhésos*, 973; *Bacchantes*, 623, 1020).

<sup>221</sup> « Corybantic treatment of mental disorders, *korubantismos*, was based on the idea that madness may be cured by means of madness » (Y. Ustinova, 2018, 44-45; voir aussi 1999).

<sup>222</sup> Sur le médaillon d'une coupe du Cabinet des Médailles, le dieu, dans une attitude empreinte d'ivresse, joue lui-même du *barbiton*, pendant que deux satyres dansent extatiquement à ses côtés, en faisant retentir des crotales (cf. figure 7a). Sur le contour du contenant, défile un cortège constitué de ménades échevelées vêtues de la nébride, et de satyres nus ou vêtus uniquement d'une pardalide. La danse frénétique qu'exécute cette troupe truculente, brandissant serpent, thyrses et léopard, s'accomplit au son du *barbiton* dont un satyre fait vibrer les cordes. Dionysos, un canthare dans une main et une branche de vigne dans l'autre, devance cet instrumentiste tout en retournant son corps pour le regarder. Malgré les éléments issus de l'imaginaire, force est de reconnaître dans cette composition des éléments inspirés de la pratique rituelle, comme la danse, les instruments de musique, le secouement du thyrses et la consommation de vin (sur ce vase, voir F. Lissarrague, 1996, 356-357; S.D. Bundrick, 2005, 107; T.E. Ulieriu-Rostás, 2016, 333). « (...) as mortals worship Dionysos, so do the god's own mythical followers » dit à juste titre G. Hedreen (1994, 54). C. Isler-Kerényi note (2014, 5) : « (...) it cannot be assumed that for the original beholders of the imagery, satyrs only existed in a mythical world that had nothing to do with the 'here and now' ». Sur le mélange du « rite » et du « mythe » dans la sphère dionysiaque, voir A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, surtout 112-122; sur l'identité des satyres et des ménades sur les vases, voir notamment A.-F. Jaccottet, 2003, vol. 1, 69-71; C. Isler-Kerényi, 2014, 4-8; 2020; sur les satyres, voir F. Lissarrague, 2013.

le thyrses d'une main, empoignant un serpent de l'autre. Derrière lui, un satyre joue de l'aulos, excitant de sa musique le dieu et sa bande. Une ménade dont la tête a disparu



Figure 35a

porte une pardalide, et ses manches, gonflées, suggèrent une danse tournoyante. Une autre ménade, devant le dieu, effectue aussi des tourbillonnements. À l'instar de Dionysos, elle a les cheveux défaits et porte la couronne de lierre. Sur le flanc B du vase (figure 35b), d'autres ménades et satyres se laissent emporter par la musique d'aulos, les ménades, dont l'une est vêtue d'une pardalide, effectuent leur danse tournoyante<sup>223</sup>. La ressemblance de Dionysos et de ses suivants est particulièrement éloquent sur ce vase, le dieu se livrant, comme eux, aux danses en son honneur et portant les attributs typiques de ses pratiques rituelles.



Figure 35b

<sup>223</sup> « Les peaux de faon (nébrides) ou de panthère (pardalides) marquent une certaine forme de sauvagerie et animalisent les ménades tandis qu'elles accentuent l'animalité des satyres, déjà inscrite dans leur anatomie. » (F. Lissarrague, 1999, 206).

## Conclusion

La musique assortie aux différents aspects du dionysisme peut sembler ambivalente. À côté des banquets posés, où retentit une douce poésie accompagnée des sons clairs et délicats de la lyre, sans parler des grands agônes, où rivalisent les meilleurs poètes et musiciens, les *kômoi* et les pratiques favorisant l'expérience de la *mania* téléstique impliquent une musique rythmée, grondante et agrémentée de cris. Ce qui peut surprendre d'entrée de jeu, c'est l'utilisation des mêmes instruments de musique pour produire ces ambiances sonores contrastées. L'aulos, par exemple, accompagne aussi bien, sur les « vases des Lénéennes », l'acte solennel du transvasement du vin<sup>224</sup> que la procession dynamique rythmée par les chocs des crotales. L'aulos était un instrument particulièrement polyvalent, pouvant emprunter maintes harmonies. Une telle diversité sonore est aussi l'apanage d'autres instruments de musique, comme la *phorminx*, qui peut émettre des grondements<sup>225</sup>, et le *barbiton*, qui divertit autant les banqueteurs dans la détente que les cômastes dans la danse exubérante. Il appartenait à l'instrumentiste de savoir employer les mélodies et techniques de jeu seyant aux circonstances entourant son exécution musicale. D'un autre côté, on remarque qu'un même geste rituel peut s'accomplir selon un registre différent d'un contexte à un autre. L'aulète qui donne le ton au transvasement du vin sur une scène cômastique (cf. figure

---

<sup>224</sup> L'aulos est pratiquement toujours présent sur les scènes de transvasement du vin sur les « vases des Lénéennes ». Par exemple, sur un stamnos de Gela, une aulétride joue de son instrument pendant qu'une femme verse dans son skyphos le vin qu'elle vient de puiser dans un stamnos à l'aide d'une louche. Une autre femme, skyphos en main, attend son tour. Le dieu n'est pas représenté sur cette image (Oxford, Ashmolean Museum G289.7; *BAPD* 207195). Sur un stamnos découvert à Vulci, une femme, sous le regard de l'effigie divine, s'apprête à plonger sa louche dans un stamnos pendant qu'une aulétride souffle dans son instrument (Wurzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. 520; *ARV*<sup>2</sup> 621.36; *BAPD* 207190).

<sup>225</sup> Dans une ode néméenne qu'il dédie à Chromiôs d'Etna pour avoir remporté la course de char (*Néméennes*, 9.8-9), Pindare exhorte à ce que l'on fasse retentir la *phorminx* grondante (βρομία) et avec elle l'aulos, pour marquer le sommet de la course de chevaux. Chez Nonnos, la *phorminx* gronde (ἔβρεμε φόρμυξι) sur le champ de bataille (13.505).

26) ne donne pas du tout l'impression de jouer le même genre de mélodie que les aulétrides qui accompagnent ce même geste sur les « vases des Lénéennes ». Exhibant un corps dont la disposition des membres suggère une danse dynamique et quelque peu désorganisée, il semble plutôt produire un air exaltant. Songeons que les séries thématiques iconographiques se distinguent par des composantes picturales, mais aussi par une esthétique formelle, de laquelle peuvent parfois s'éloigner certains peintres, de la même façon que certains auteurs dérogent aux conventions sémantiques dans leurs emplois terminologiques. Mais il faut surtout considérer le référent de l'image, autant que faire se peut – à savoir s'il s'agit d'un cômôse ou d'un rituel solennel en l'honneur d'un dieu – et le système de valeurs afférents.

De la même façon que le banquet silencieux des *Choai* soulève un paradoxe face au symposium habituel, tout en se révélant en parfaite cohésion avec la tradition et la culture athéniennes, des contrastes dans les témoignages relatifs à la phonosphère de Dionysos s'expliquent par la conciliation de l'empreinte sonore du dieu, qui est grondante, stridente et menaçante, avec la culture musicale grecque, qui veut que l'on honore les dieux par des hymnes et de la poésie. À côté du chant qu'on les exhorte à entonner (μέλω) pour Bromios, le vacarme que produisent les cris et les percussions des bacchantes lydiennes suscite un tel contraste<sup>226</sup>. Or, le dieu n'apprécie pas moins les chants qu'on lui dédie<sup>227</sup>. Personnifiant un grondement inarticulé, et invoqué par des cris bachiques, Dionysos-Bromios ne se plaît pas moins à écouter des hymnes en son honneur et à chanter dans le chœur de ses bacchantes (Euripide, *Bacchantes*, 63-71). Dans les circonstances où prévaut la poésie, par exemple dans la tragédie, les sons grondants et les rythmes trépidants de l'univers dionysiaque exercent leur portée symbolique par le biais d'une nomenclature apte à en faire ressentir le tempérament. Ce formatage de la donnée sonore, par lequel on l'adapte à l'œuvre poétique, crée des contrastes frappants

---

<sup>226</sup> Euripide, *Bacchantes*, 155-159, cité *supra*, p. 127 n. 240.

<sup>227</sup> Les œuvres chorales et théâtrales consistent en de véritables offrandes musicales, qui doivent plaire à la divinité (C. Calame, 2015, 182).

entre la forme compositionnelle et l'univers qu'elle décrit<sup>228</sup>. Dans un *Hymne homérique à Dionysos*, une telle dissonance est observable entre la forme et le contenu, mais aussi dans le texte lui-même, plus précisément dans la terminologie sonore antithétique qu'emploie l'auteur pour évoquer la nature grondante du dieu d'un côté, et pour qualifier le chant qu'il lui adresse de l'autre :

“θάρσει, †δῖ' ἐκάτωρ†, τῶμῶι κεχαρισμένη θυμῶι·  
εἶμι δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος, ὄν τέκε μήτηρ  
Καδμηΐς Σεμέλη Διὸς ἐν φιλότητι μιγεῖσα.”  
χαῖρε, τέκος Σεμέλης εὐώπιδος· οὐδέ πηι ἔστιν  
σεῖό γε ληθόμενον γλυκερὴν κοσμηῆσαι ἀοιδίην.

« Courage, marin, que je favorise dans mon cœur;  
Je suis Dionysos le très grondant, que ma mère Sémélé  
la Cadmienne a engendré par son union d'amour avec Zeus »  
Je te salue, enfant de Sémélé aux beaux yeux, il ne serait pas possible  
en t'oubliant, de composer un doux chant.  
(*Hymne homérique à Dionysos*, 7.55-59)

Le grand grondement (ἐρίβρομος) qu'est dit émettre le dieu détonne franchement avec la douceur (γλυκερή) du chant qui le célèbre. Dans un autre hymne homérique qui lui est dédié, Dionysos est qualifié à la fois de ἐρίβρομος, « qui gronde fortement », et de πολύυμνος, « aux nombreux hymnes »<sup>229</sup>. Composées expressément pour honorer la divinité, ces œuvres poétiques usent d'une terminologie susceptible de mettre en relief le caractère de celle-ci, et dans le cas de Dionysos, à générer des impressions vives et immédiates de sa dimension sonore. Cette dimension n'est habituellement pas mise en

---

<sup>228</sup> Voir *supra*, p. 207-208.

<sup>229</sup> *Hymne homérique à Dionysos*, 26.1, 7. Le qualificatif ἐρίβρομος est appliqué à Dionysos aussi dans la poésie d'Anacréon (*PMG* 365). Pindare s'en sert pour mettre en exergue la nature grondante de la Terre, de l'orage (*Pythiques*, 6.3, 11), et du rugissement des lions (*Olympiques*, 11.20).



évidence ni dans les traductions ni dans les commentaires modernes, et pourtant, elle se révèle à travers quelques mots, lesquels suffisaient à l'oreille de l'auditeur pour évoquer le dieu et sa phonosphère.

## **Chapitre 4 : Déméter**

À l’instar de Dionysos, Déméter est une divinité très ancienne du panthéon grec<sup>1</sup>. Son culte, qui est central à la vie religieuse de l’Athènes archaïque et classique, concerne aussi de près celui de sa fille Corê-Pherephatta/Persephonê. La relation étroite qui unit les deux divinités en Attique se laisse deviner dans l’emploi fréquent par les auteurs grecs du duel τῶ θεῶ (« les Deux Déeses ») pour les désigner<sup>2</sup>. Leurs noms, en plus de mettre en exergue leur statut respectif – l’une étant une jeune fille (Κόρη), l’autre une mère (Δημήτηρ)<sup>3</sup> – insistent sur la relation filiale qui les relie l’une à l’autre<sup>4</sup>. La « maternité » de Déméter, qui paraît s’étendre au-delà de sa relation avec Corê, constitue un dossier complexe, et l’on a cherché à définir ce rôle à l’aune notamment de ses prérogatives civilisatrices et nourricières<sup>5</sup>. Instauratrice de l’agriculture et garante de la fécondité des sols, des animaux mais aussi des femmes, Déméter inspire, entre autres, des pratiques votives, qu’on exécute dans le but de susciter sa bienveillance et sa faveur, de façon à ce qu’elle assure la faculté de procréation des femmes ainsi que l’abondance des troupeaux

---

<sup>1</sup> F. Graf (1985, 274) suggère que le culte de Déméter Ἐλευσινία, ubiquitaire en Ionie, ait été diffusé en Attique par les premiers colons ioniens, à l’époque protogéométrique (voir F. Graf, 1985, 274-277, et les réserves de R. Parker, 1996, 17-18). Nonobstant les incertitudes que soulève cette proposition, l’on notera l’importance du mètre iambique dans le culte de la déesse, mètre principalement attesté à l’époque archaïque dans le répertoire des poètes ioniens (M.L. West, 1974, 22; 1987, 24; *supra*, p. 59-60).

<sup>2</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 285, 948, 1152; Andocide, *De mysteriis*, 31.5, 32.4, 33.6, 113.6; *IG I<sup>3</sup>* 32.16. Alors que le culte éleusinien insiste sur les liens entre la mère et la fille, le culte de Perséphone en Italie du Sud concerne les prérogatives et la personnalité infernales de la déesse, et la dissocie de Déméter (voir surtout R.G. Edmonds, 2004, 57).

<sup>3</sup> W. Burkert, 1985, 159; V. Pirenne-Delforge, 2005, 3.

<sup>4</sup> Voir L. Bruit Zaidman, 2012, 42-43, *passim*.

<sup>5</sup> Platon, *Cratyle*, 404c; voir W. Burkert 1985, 159-160. « Quant à la première partie du nom, Dè-, elle pose des problèmes d’interprétation, mais que le préfixe fasse référence à la terre ou au grain, la dimension de « nourricière » de la déesse est d’emblée soulignée par l’épithète *poluphorbè* que lui attribue la *Théogonie* (v. 912). » (V. Pirenne-Delforge, 2005, 2).

et des moissons<sup>6</sup>. Se rendre la déesse favorable c'est donc en quelque sorte assurer la pérennité du groupe. La synchronie des fêtes démétriques avec les étapes clés de l'année agricole trahit d'entrée de jeu les motivations qui sous-tendent ces festivités, tout en étayant l'autorité de la déesse dans le domaine de l'agriculture<sup>7</sup>. En parallèle, le cycle naturel des saisons semble avoir inspiré une dimension pour ainsi dire « eschatologique » du culte, plus précisément en relation avec les Grands Mystères, qui concernent le sort de l'âme des mortels après la mort<sup>8</sup>. Ces deux sphères proprement démétriques, souvent conciliées dans les systèmes interprétatifs des spécialistes qui font découler les pratiques et récits éleusiens d'une conception symbolisée de l'évolution cyclique de la nature<sup>9</sup>, paraissent côte à côte chez Isocrate, qui affirme que Déméter

---

<sup>6</sup> Un scholiaste à Lucien souligne de façon explicite la dimension votive des Thesmophories, dont l'observance est supposée rendre la divinité favorable et, ainsi, assurer des moissons abondantes (*Dialogue des hétaires*, 2.1; voir le commentaire de R. Parker, 2005, 272-276).

<sup>7</sup> « (...) the Thesmophoria, celebrated at the time of ploughing, was doubtless understood to have something to do with the fertility of the fields. » (R. Parker, 2005, 158; voir aussi N.J. Richardson, 1974, 14). La relation intrinsèque entre le culte de Déméter et les travaux agricoles paraît chez Hésiode (*Travaux et les jours*, 465-469). « Only the *Mysteries*, it is true, speak of the afterlife. But *Mysteries*, *Eleusinia*, *Halôa*, and *Proërosia* (to omit the minor *Chloïa* and *Kalamaia*) all treat of agriculture, and deploy shared themes and myths relating to the origins and distribution of corn (...) » (R. Parker, 2005, 332). Sur ces aspects du culte démétrique et les fêtes civiques afférentes, voir S. Eitrem, 1940; surtout J.D. Mikalson, 1975, *passim*; W. Burkert, 1985, 159-161; N. Robertson, 1996a, 320-321; J.D. Mikalson, 2005, 85-87; R. Parker, 2005, 195, 327-368; J.-M. Carbon, 2015, 540-542; pour les fêtes en l'honneur de Déméter, voir R. Parker, 2005, 328-368, aussi le chapitre 10.

<sup>8</sup> Celui qui a vu de son vivant les *orgia* de la déesse est bienheureux (ὄλβιος), alors que celui qui n'a pas participé aux actes rituels reste inaccompli et ne pourra profiter d'un sort heureux dans l'Hadès (*Hymne homérique à Déméter*, 2.480-482). Nous nous permettrons d'employer le qualificatif « eschatologique » pour faire référence à des croyances et des récits qui concernent le sort de l'âme après la mort; nous le ferons dorénavant sans guillemets. Sur l'aspect eschatologique des mystères, voir notamment S.G. Cole, 2003; A. Hardie, 2004.

<sup>9</sup> Richardson (1974, 15-16) évoque des croyances religieuses d'autres sociétés, où les divinités dont les prérogatives concernent l'agriculture entretiennent des rapports étroits avec l'au-delà et l'immortalité. Le fait qu'Hadès, à Éleusis, soit appelé *Ploutos* (« Abondance ») et qu'il porte la corne d'abondance paraît à

δούσης δωρεὰς διττὰς αἴπερ μέγισται τυγχάνουσιν οὔσαι, τοὺς τε καρπούς, οἳ τοῦ μὴ θηριωδῶς ζῆν ἡμᾶς αἴτιοι γεγόνασι, καὶ τὴν τελετήν, ἧς οἱ μετασχόντες περὶ τε τῆς τοῦ βίου τελευτῆς καὶ τοῦ σύμπαντος αἰῶνος ἡδίους τὰς ἐλπίδας ἔχουσιν.

offrit ces deux cadeaux, qui se trouvent être les plus grands, soit les fruits de la terre, qui nous ont permis de ne pas vivre comme des animaux, et la *teletê*, qui donne à ceux qui y prennent part des espoirs plus doux pour la fin de la vie et pour la vie dans l'au-delà.

(Isocrate, *Panégyrique*, 28-29)

### Les fêtes civiques

Parmi les nombreuses fêtes dédiées à Déméter en Attique, les plus répandues sont les Thesmophories<sup>10</sup>, alors que la plus célèbre demeure sans contredit la cérémonie annuelle des Grands Mystères d'Éleusis au mois Boédromion. Connu surtout pour cet événement d'envergure, le sanctuaire éleusinien abrite plusieurs autres festivités en l'honneur de la déesse, de même que ce sanctuaire n'est pas le seul en Attique à être consacré à Déméter Ἐλευσινία. De fait, un décret des environs de l'an 432 mentionne un Eleusinion ἐν ἄστει, « dans la ville » – i.e. à Athènes – et un autre à Phalère, tous deux administrés et gérés par les deux γένη ancestraux d'Éleusis<sup>11</sup>. Mais alors que les aspects

---

cet égard significatif. Sur une pélikè attique à figures rouges, datée entre 475 et 425, Ploutos, tenant une énorme corne d'abondance, fait face à Déméter, qui porte le sceptre d'une main et tient une charrue de l'autre (Athènes, National Museum 16346; *BAPD* 214719). Voir aussi les remarques de R. Parker, 2005, 332.

<sup>10</sup> À la différence des Grands Mystères, qui appartenaient en propre au sanctuaire d'Éleusis et aux *genê* sacerdotaux qui géraient ce sanctuaire, nommément les Eumolpides et les Kêrykes, les Thesmophories étaient observées à Athènes et dans les dèmes, dans différents lieux de culte (Furley-Bremer, vol. I, 349; R. Parker, 2005, 271-272).

<sup>11</sup> *IG I<sup>3</sup>* 32.24; voir K. Clinton, 1974, 3; 1992, 28; R. Parker, 1996, 73; 2005, 332. L'Eleusinion d'Athènes se trouvait au pied de l'Acropole et pourrait avoir remonté au VII<sup>e</sup> siècle (K. Clinton, 1974, 3; J. Travlo, 1988, fig. 30; R. Parker, 2005, 52-53, 332). Pour les sanctuaires de Déméter éleusinienne en Grèce, voir R. Parker, 2005, 332-333; H. Bowden, 2007, le tableau aux pages 73 et 74. Le terme « Eleusinion » paraît aussi dans

administratifs et financiers des fêtes et sanctuaires de Déméter profitent de reconstructions relativement fiables, permises par une volumineuse documentation épigraphique<sup>12</sup>, les rituels, ainsi que les idées et convictions qu'ils recèlent restent souvent obscurs malgré leurs fréquentes mentions dans les textes et sur les images. La nébulosité des témoignages relatifs au contenu des fêtes démétriques s'explique notamment par le secret qui entourait les deux fêtes les plus importantes du culte de la déesse, nommément les Grands Mystères et les Thesmophories, ces dernières étant de surcroît strictement réservées aux citoyennes mariées<sup>13</sup>.

Organisés par le sanctuaire d'Éleusis et célébrés tous les quatre ans au mois Metageitnion (août-septembre), les *Eleusinia* donnaient lieu, entre autres choses, à des agônes musicaux<sup>14</sup>. Bien que la composante musicale de cette fête nous intéresse directement, il est difficile d'en dire davantage. Tout au plus pouvons-nous supposer, à partir de ce que nous savons déjà des agônes en général, que l'on y chantait des hymnes solennels en l'honneur de Déméter et de Corê, avec accompagnement de la *kithara*, l'instrument par excellence des exécutions musicales agônistiques. Venaient ensuite, au mois Boêdromion (septembre-octobre), les Grands Mystères d'Éleusis, auxquels participaient des milliers de Grecs venus de partout<sup>15</sup>. Les festivités débutaient à Athènes

---

des documents relatifs aux dèmes de Marathon, de Péanie et de Phrearrhioi, ce qui pourrait indiquer l'existence de ce type de sanctuaire dans d'autres dèmes (voir le commentaire de R. Parker, 2005, 332-333).

<sup>12</sup> Voir surtout K. Clinton, 1974; 1980; S. Dow, 1979; M.B. Cavanaugh, 1996.

<sup>13</sup> M. Dillon, 2002, 112; R. Parker, 2005, 270-271. Sans être interdites aux hommes, certaines festivités démétriques concernaient principalement les femmes, comme les *Plêrosiai*, les *Kalamia*, les *Skira* et les *Stênia* (IG II<sup>2</sup> 1177; R. Parker, 2005, 167, 272; R. Koch Piettre, 2019, 121). Cela pourrait avoir influencé le degré d'intérêt de la part des auteurs et des peintres de l'époque, tout en affectant la fiabilité de leurs témoignages.

<sup>14</sup> Aristote, *Constitution d'Athènes*, 54.7; IG II<sup>2</sup> 1496.129-133; voir J.D. Mikalson, 1975, 46; R. Parker, 1996, 96; 2005, 201; K. Clinton, 2012, 500.

<sup>15</sup> Hérodote (8.65) parle de trente mille Grecs, ce qui est probablement exagéré, mais l'on s'entend pour admettre quelques milliers de participants (voir R. Parker, 2005, 348 n. 91). Sur les Grands Mystères d'Éleusis, G.E. Mylonas, 1961; P. Boyancé, 1962; 1975; K. Clinton, 1974; 1979; 1988; 1992; 1994; 2003; 2004;

et s'étaient sur plusieurs jours<sup>16</sup>. La proclamation (*prorrhêsis*) à la *Stoa Poikilê* d'Athènes par l'hiérophante et le dadouque, officiants au faîte de la hiérarchie des deux grands γένη sacerdotaux d'Éleusis, les Eumolpides et les Kêrykes, avait lieu le 15 du mois et interdisait à ceux qui ne parlaient pas le grec et aux meurtriers de participer aux *orgia* sacrés<sup>17</sup>. Ce n'est que le 19 que tous les participants convergeaient vers Éleusis en une gigantesque procession<sup>18</sup>, laquelle se convertissait, une fois au sanctuaire, en une fête nocturne

---

C. Bérard, 1984; 1987; 1992a; 2011; W. Burkert, 1985, 285-290; H.P. Foley, 1994, 65-75; M. Dillon, 1997, 60-70; M.B. Cosmopoulos, 2003; 2015; C. Sourvinou-Inwood, 2003; J.D. Mikalson, 2005, 82-90; R. Parker, 2005, 334-368; 2011, 251-255; H. Bowden, 2007; 2010; J.N. Bremmer, 2011; 2014, 1-20.

<sup>16</sup> Sur le calendrier des Grands Mystères, voir J.D. Mikalson, 1975, 54-60, 65. Les mystères d'Éleusis font partie intégrante de la vie religieuse d'Athènes, et ce, fort probablement depuis le début de l'existence du sanctuaire, dont les ruines comprennent des fragments datés du VIII<sup>e</sup> siècle (C. Sourvinou-Inwood, 2003, 26-27; R.G. Edmonds, 2004, 118 et n. 17 *contra* K. Clinton, 1974, 10 n. 5, qui semble cependant revenir sur sa position, 1994, 88-89; pour les différentes phases historiques du sanctuaire, voir G.E. Mylonas, 1961, 23-186). Selon C. Sourvinou-Inwood (2003, 26-27), la phase solonienne du sanctuaire (i.e. du VII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux environs de 550) ne marquerait pas son intégration à la *polis*, contrairement à ce que d'aucuns allèguent, mais révélerait plutôt des changements au niveau du culte. R.G. Edmonds (2004, 118) souligne à juste titre la fragilité du principal argument avancé pour soutenir une prise de contrôle plus tardive du sanctuaire d'Éleusis par la cité d'Athènes, hypothèse qui s'appuie essentiellement sur une interprétation purement historique des récits, qui considère l'absence de mention d'Athènes dans l'*Hymne homérique à Déméter* comme la preuve incontestable de l'autonomie d'Éleusis au moment où fut écrit le poème.

<sup>17</sup> Isocrate, *Panégryrique*, 157-158; Istros *FGrH* 334 F 20; Démosthène, *Lettre à Philippe*, 4.4; scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 369; N. Robertson, 1996a, 331-332. Ce jour était appelé *agyrmos* (Hésychios, s.v. ἀγυρμός; N. Robertson, 1996a, 336 n. 49; M. Dillon, 1997, 62).

<sup>18</sup> *IG* II<sup>2</sup> 1078.18-21. D'autres sources situent la procession au 20 Boèdromion (scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 324; Plutarque, *Vie de Camille*, 19; *Vie de Phocion*, 28). J.D. Mikalson (1975, 59) explique ce décalage par la façon dont les Grecs comptaient les jours, faisant apparemment débiter les jours à la tombée de la nuit : ayant quitté Athènes le 19, la procession n'aurait atteint le sanctuaire qu'après le coucher du soleil ce jour-là, donc au 20 Boèdromion pour les Grecs (aussi G.E. Mylonas, 1961, 256 n. 151). On ne sait pas exactement ce qui se passait du 16 au 19 à Athènes (N. Robertson, 1996a, 336). Le jour du 16 était intitulé ἄλαδε μύσται, « À la mer, mystes ! », et comportait un rituel d'immersion des initiants dans la mer avec leur porcelet (*IG* I<sup>2</sup> 94, 35; *IG* II/III<sup>2</sup> 847, 20; Plutarque, *Vie de Phocion*, 28.6; Polyen, *Stratagèmes*, 3.11.2; scholie à Eschine, 3.130; Hésychios, s.v. ἄλαδε μύσται; voir M. Dillon, 1997, 62-63).

(*pannuchis*)<sup>19</sup>, prélude aux insondables rituels et festivités qui allaient occuper les jours suivants<sup>20</sup>.

Donnant lieu aux *Proêrosia*, aux puis aux Thesmophories, le mois Pyanopsion (octobre-novembre) se présente comme un véritable condensé de fêtes démétriques. On ne sait presque rien des deux premières fêtes. Les *Proêrosia*, dont le titre signifie « (les sacrifices) avant le labour », consistaient possiblement en un labour sacré<sup>21</sup>, alors que les *Stênia* comportaient un rituel nocturne durant lequel les femmes échangeaient des insultes<sup>22</sup>. Ces rituels d'invectives, ou *aischrologiai*, occupent une place fondamentale dans le culte de la déesse. Dédiées à Déméter Thesmophore<sup>23</sup>, les Thesmophories sont mieux documentées<sup>24</sup>. Il s'impose de citer la comédie d'Aristophane qui les concerne, intitulée *Thesmophories* (ou *Femmes aux Thesmophories*), encore que cette œuvre n'en révèle pas grand-chose étant donné l'aspect secret de la fête. Les Thesmophories étaient

---

<sup>19</sup> Euripide (*Ion*, 1076) fixe la *pannuchis* au 20 Boêdromion, ce qui concorde avec l'hypothèse voulant que les Grecs aient fait débiter les jours au crépuscule.

<sup>20</sup> « Any reconstruction of the religious activities on this day is highly speculative » affirme J.D. Mikalson au sujet du 20 Boêdromion (1975, 59), une affirmation qui vaut aussi pour les autres jours de l'événement.

<sup>21</sup> Lycurgue, *Contre Menesaichmos*, fr. 4 Henderson; sur cette fête, K. Clinton, 1974, 22, 47; J.D. Mikalson, 1975, 67-68; N. Robertson, 1996a; M. Dillon, 2002, 120; R. Parker, 2005, 330-332; *LSJ s.v. προηρόσιος* : « before the time of tillage : προηροσία (sc. θυσία) ».

<sup>22</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 834; Euboulos, fr. 148 = Photios, *Lexicon*, s.v. Στήνια; N. Robertson, 1996a, 335; M. Dillon, 2002, 109; R. Parker, 2005, 272). Selon Hésychios, le terme στήνιον désignerait la poitrine, et le verbe στηνιῶσαι renverrait à l'acte d'émettre des propos irrévérencieux (Hésychios, s.v. στήνιον; s.v. στηνιῶσαι). Dans son article de 1999, N. Robertson avance que les *Stênia* ont pu être constitutives des Thesmophories (surtout p. 5-6). Aristophane évoque, à côté des *Stênia*, les *Skira*, cités dans quelques documents contemporains. Il est possible mais non certain que Déméter et Coré en aient été les principales récipiendaires. Nous renvoyons d'emblée à R. Parker, qui aborde le dossier en annexe (2005, 173-177). Sur les Thesmophories, voir J.D. Mikalson, 1975, 71-73; F.I. Zeitlin, 1982, 138 et sq; W. Burkert, 1985, 242-246; Furley-Bremer, vol. I, 349-350; C. Trümpy, 2004; R. Parker, 2005, 270-283.

<sup>23</sup> Sur cette épithète, voir *supra*, p. 179 n. 58.

<sup>24</sup> Sur cette fête, voir notamment M. Dillon, 2002, 110-120.

observées à Athènes ainsi que dans les dèmes attiques. La fête durait trois jours<sup>25</sup>, pendant lesquels les femmes dormaient dans des tentes (*skênai*) au Thesmophorion ou dans quelque autre sanctuaire de Déméter utilisé pour l'occasion<sup>26</sup>. Elles « montaient » au lieu de culte au premier jour de la fête, appelé *Anodos* (« Montée »)<sup>27</sup>. Au deuxième jour, intitulé *Nêsteia* (« Jeûne »), elles s'asseyaient par terre, en jeûne, peut-être en imitation de Déméter dans son désarroi après la perte de sa fille<sup>28</sup>. Le troisième jour, appelé *Kalligeneia* (« Belle naissance »)<sup>29</sup>, laisse dubitatif quant à son contenu, mais l'on peut inférer, à partir de son nom et du fait qu'il concluait la fête, que des actes rituels y étaient accomplis dans la joie et l'allégresse. Le point culminant des Thesmophories était la descente dans des *megara* de femmes restées pures pendant trois jours, des *antlêtriai*, qui allaient repêcher dans ces fosses les restes des cochonnets qu'on y avait jetés l'année

---

<sup>25</sup> Du moins à Athènes; ailleurs, les festivités ont pu durer plus longtemps (F.I. Zeitlin, 1982, 130). N. Robertson (1999, 1-8) avance toutefois que les Thesmophories athéniennes ont en réalité duré cinq jours.

<sup>26</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 278, 880, et les scholies à 585, 623, 895; R. Parker, 2005, 272. On doute de l'existence d'un Thesmophorion à Athènes. Pour célébrer les Thesmophories, les Athéniennes se seraient rendues, au jour *Anodos*, au Thesmophorion d'un dème avoisinant ou encore à l'Eleusinion sur la pente de l'Acropole, ce qui concorderait avec l'idée que les femmes « montaient » au sanctuaire (Aristophane, *Thesmophories*, 281, 585, 623, 895; N. Robertson, 1999, 3; R. Parker, 2005, 271-272 n. 8).

<sup>27</sup> Le nom du premier jour de la fête, *Anodos*, est en effet souvent interprété en ce sens (voir la note précédente). Or, M. Dillon (2002, 113) croit qu'il pourrait être fait allusion à la montée de Coré des Enfers. N. Robertson (1999, 1-8) propose une séquence inédite de la fête; nous renvoyons à son article.

<sup>28</sup> Aristophane, *Oiseaux*, 1519; *Thesmophories*, 984; M. Dillon, 2002, 113; R. Parker, 2005, 274 n. 15; S.I. Johnston, 2013, 375. Plutarque qualifie ce jour comme étant « le plus sombre des Thesmophories » (σκυθρωποτάτην τῶν Θεσμοφορίων ἡμέραν : *Vie de Démosthène*, 30.5). Le mythe de l'enlèvement de Coré devait être à l'esprit des participantes, encore que ce rapport soit attesté tardivement. « Demeter's fast may have been the model for that of the participants, lambe's jokes to the grieving goddess for their rude talk. » (R. Parker, 2005, 274; aussi S.I. Johnston, 2013, 376). Tout à fait plausible, cette suggestion conforte le lien inextricable entre le récit et l'action rituelle.

<sup>29</sup> Scholie à Aristophane, *Thesmophories*, 80; confirmée par Alciphron, 3.39.1-2; Photios, *Lexicon*, s.v. Θεσμοφορίων; J.D. Mikalson, 1975, 71-73; F.I. Zeitlin, 1982, 138; N. Robertson, 1999, 5 n. 14; R. Parker, 2005, 270-271 et 280.



précédente<sup>30</sup>. Ces détritrus, mélangés avec des grains, devaient assurer l'abondance de la moisson à venir<sup>31</sup>.

Puis, au mois Posidèon (décembre-Janvier), le sanctuaire d'Éleusis abritait les *Halôa*, fête qui marquait le moment de répit suivant la période de labour et dans le cadre de laquelle Dionysos et Poséidon occupaient quelque place<sup>32</sup>. Enfin, citons les Petits Mystères d'Agrai, qui avaient lieu au mois Anthestêrion et qui comportaient possiblement un rituel de purification préalable à la participation aux Grands Mystères<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Les sacrifices de cochonnets dans des *megara*, c'est-à-dire des fosses sacrificielles, sont caractéristiques des Thesmophories. L'*aition* de cet acte rituel résiderait dans le récit de l'enlèvement de Corê par Hadès, lors duquel Eubouleus, un porcher qui faisait paître ses cochons sur le lieu de l'enlèvement, aurait été aspiré dans le chasme en même temps que la jeune fille. L'enfouissement de porcelets dans des *megara* aurait été accompli en l'honneur de cet Eubouleus (scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 2.1.11-16; voir M. Dillon, 2002, 114; R. Parker, 2005, 273). Notons qu'Eubouleus est aussi une épithète de Zeus sur quelques lamelles funéraires (OF 488, 489, 490, 491). J.N. Bremmer (2013) observe la place d'Eubouleus sur les lamelles et dans les sources archaïques et classiques, et propose qu'il ait été « 'imported' from the Cyclades into the Attic Orphic poem of that period, from which Eubouleus was subsequently incorporated into Eleusis » (2013, 39, voir surtout les pages 37 à 40 de l'article).

<sup>31</sup> Scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 2.1.16-21; N. Robertson, 1996a, 366; R. Parker, 2005, 272-274. Les participantes auraient aussi jeté dans ces *megara* des figurines de pâte en forme de serpent ou de phallus (scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 2.1.21-26). Des simulacres en forme d'organes sexuels auraient été manipulés aussi durant la fête des *Halôa* (scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 7.4.22-26).

<sup>32</sup> Homère, *Illiade*, 5.499-501; Photios, *Lexicon*, s.v. Ἀλῶα; confirmé par Harpocraton, s.v. Ἀλῶα, qui donne Philochoros comme source; scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 7.4.4-38; voir aussi IG II<sup>2</sup> 1672.124, datée de 329/328 et qui donne liste de dépenses pour cette fête; D. Mikalson, 1975, 94; sur les *Halôa*, M. Dillon, 2002, 120-124; R. Parker, 2005, 199-201; sur les *Halôa* et leur dimension dionysiaque selon la scholie à Lucien (*Dialogue des hétaires*, 7.4.4-38), voir I. Patera et A. Zografou, 2001; R. Koch Piettre, 2019; *infra*, p. 343 n. 116.

<sup>33</sup> IG I<sup>3</sup> 6; Platon, *Gorgias*, 497c; Plutarque, *Vie de Démétrios*, 26.1; sur ce passage, voir le commentaire de H. Bowden, 2010, 32; sur les Petits Mystères, voir M.H. Jameson, 1965, 159-162; M. Dillon, 1997, 62; F. Graf, 2003; pour le calendrier, voir J.D. Mikalson, 1975, 120; sur la relation entre les Petits Mystères d'Agrai et les Grands Mystères d'Éleusis, voir R. Parker, 1996, 98-99 et 2005, 344-345; N. Robertson, 2003; *infra*, p. 323 n. 51. Enfin, une inscription datée de 164 av. n. è. mentionne des *Chloia* (IG II<sup>2</sup> 949.7) et des *Kalamaia*

## L'Hymne homérique à Déméter

### L'hymne et la fête des Grands Mystères

L'*Hymne homérique à Déméter* est une source incontournable lorsqu'on aborde la grande déesse d'Éleusis. Daté de la période archaïque<sup>34</sup>, cet hymne d'une longueur considérable raconte comment l'enlèvement de Corê par Hadès aboutit à la fondation des *orgia* sacrés d'Éleusis<sup>35</sup>. La perspective étimologique<sup>36</sup> du récit amène à considérer certaines actions évoquées – notamment l'errance de Déméter cherchant sa fille, torches en mains, son abstinence (v. 47-50), sa consommation du *kykeôn*<sup>37</sup> (v. 210-211) – comme les *aitia* d'actes rituels accomplis dans le cadre des festivités de Boêdromion<sup>38</sup>. D'aucuns se montrent toutefois réticents à établir une telle corrélation entre l'hymne homérique

---

(IG II<sup>2</sup> 949.9), mais ces noms de fête ne paraissent pas dans les sources plus anciennes (K. Clinton, 1974, 27; R. Parker, 2005, 330; S. Georgoudi, 2011).

<sup>34</sup> Des spécialistes situent la composition du texte entre 650 et 550 (voir H.P. Foley, 1994, 29-31, 169-171; C. Calame, 2000, 17; J.D. Mikalson, 2005, 83). Notons que la dimension théogonique du récit, ainsi que l'usage constant par le narrateur de l'aoriste, ont pour effet de faire remonter l'épisode à un passé immémorial (R. Parker, 1991, 3; R. Nünlist, 2004, 36).

<sup>35</sup> Le rapt de Corê est évoqué dans la *Théogonie* (v. 912-914). Les hymnes homériques les plus longs affichent d'ordinaire une structure tripartite – ouverture, contenu narratif, fermeture – et contiennent d'importantes composantes narratives (C. Calame, 1994, 395; R. Nünlist, 2004, 35; A. Faulkner et O. Hodkinson, 2015, 5-8; N.J. Richardson, 2015, 21-25). Pour la narratologie comme outil analytique, et sur les critères modernes régissant le classement de certains poèmes parmi les hymnes, voir A. Faulkner et O. Hodkinson, 2015; pour une exploration plus profonde des principaux éléments narratifs contenus dans l'*Hymne homérique à Déméter*, voir R. Nünlist, 2004, 38.

<sup>36</sup> La plupart des hymnes classés sous la rubrique « homérique » comportent une dimension étimologique, dans la mesure où ils relatent les faits et gestes ayant mené les divinités protagonistes de ces chants à acquérir les pouvoirs et honneurs (*timai*) qui leur sont propres (R. Parker, 1991, 2; C. Calame, 1997b, *passim*; Furley-Bremer, vol. I, 9-10).

<sup>37</sup> Le *kykeôn* était un mélange à base d'orge consommé dans le cadre de la célébration des mystères, et qui mettait fin au jeûne des participants (sur le *kykeôn*, voir R. Koch Piettre, 2019, 121-126).

<sup>38</sup> R. Parker, 1991, 7-8; G. Sfameni Gasparro, 2009, 140; N.J. Richardson, 2015, 28.

et les Grands Mystères<sup>39</sup>, et appuient leur position sur l'absence dans le poème de toute allusion à des composantes pourtant bien connues de la fête, comme la grande procession d'Athènes à Éleusis<sup>40</sup>, alors que d'un autre côté, des événements n'entretenant aucun rapport avec les mystères – du moins, selon ce que nous en savons –, par exemple la prise en charge de l'enfant Démophon par Déméter, y sont longuement décrits<sup>41</sup>. Ce raisonnement est en réalité symptomatique d'une lecture exégétique faussée par une prise en compte erronée de la nature même de la source. Il s'impose en effet de reconnaître que la véritable cause des problèmes d'interprétation que pose l'hymne ne réside pas dans le texte lui-même, mais plutôt dans les méthodes et catégories analytiques appliquées en recherche, lesquelles viennent altérer l'essence même de l'œuvre en en gommant des traits qui immanquablement nous échappent. En appréhendant l'hymne comme le livret détaillé des actes rituels ponctuant les Grands Mystères ou quelque autre fête démétrique, non seulement on applique au récit et à la pratique le modèle fallacieux d'une polarisation entre « mythe » et « rite », mais l'on dépouille totalement le récit à la fois de sa dimension performative et de sa plasticité. De fait, « Greek literature classified as hymns is metrical poetry, which in many instances would have been sung in the context of cult practice or religious celebration »<sup>42</sup>. L'*Hymne homérique à Déméter* consiste par conséquent lui-même en un acte de culte, pourvu d'une fonction rituelle qui lui est propre. Cela corrobore la relation symbiotique du récit et de l'action rituelle, qui s'inspirent l'un de l'autre et se combinent en des constructions composites et complexes qu'il nous est aujourd'hui impossible d'apprécier dans leur intégralité. Possiblement chanté dans le cadre des Grands Mystères, il faut considérer la grande probabilité que l'hymne ait été entonné à d'autres occasions et sous différentes

---

<sup>39</sup> Voir K. Clinton, 1992, 29-32; H. Bowden, 2010, 42-46; S.I. Johnston, 2013, 370-374.

<sup>40</sup> L'absence d'allusion à la cité d'Athènes dans l'hymne a généré l'hypothèse voulant qu'Éleusis était encore indépendante de la métropole au moment de la création du poème, ce qui paraît peu probable, sans compter la faiblesse d'un tel *argumentum ex silentio* (voir H.P. Foley, 1994, 169-175; *supra*, p. 315 n. 16).

<sup>41</sup> Cet épisode est relaté aux vers 219 à 274; voir N.J. Richardson, 1974, 8; R. Parker, 1991, 8-13.

<sup>42</sup> A. Faulkner et O. Hodkinson, 2015, 9.

formes, de la même façon que les œuvres épiques se voulaient malléables et leur récitation non exclusive à un contexte en particulier<sup>43</sup>. Cela est d'autant plus vrai que les *Hymnes homériques*, relevant eux-mêmes de l'épos, faisaient office de préludes aux grandes œuvres épiques<sup>44</sup>. Une telle souplesse au niveau du contenu, de la forme et des contextes d'exécution est le corollaire de la prédominance de l'oralité dans la culture grecque<sup>45</sup>. À cela s'ajoute la dimension panhellénique du culte de Déméter à Éleusis et du récit afférent, qui permet d'inférer une pluralité de versions poétiques et hymniques en maints lieux. Il faut donc se rendre à l'évidence : l'*Hymne homérique à Déméter* qui nous est parvenu se résume à une version fixée à l'écrit d'une composition orale qui en réalité était vivante et souple, et dont les variations s'articulaient de façon synchronique et diachronique, d'une performance à une autre<sup>46</sup>. Le texte révèle donc les choix narratifs

---

<sup>43</sup> Voir R. Parker, 1991, 1-2; H.P. Foley, 1994, 28-29.

<sup>44</sup> Thucydide en fait des *prooimia* à la récitation des œuvres épiques (3.104.3-4; voir H.P. Foley, 1994, 28). T.J. Mathiesen (1999, 34) ne croit cependant pas que ces *prooimia* renvoient à des hymnes, mais plutôt à un type de musique associé à Terpandre.

<sup>45</sup> « Even in the case where a given society deems a given ritual [ou n'importe quelle autre forme d'expression] to be static and never changing, it may in fact be dynamic and ever-changing, responding to the ever-changing structure of the society that it articulates. » (G. Nagy, 1990, 10; voir aussi J.N. Bremmer, 2005, 27).

<sup>46</sup> « (...) the myth was not narrated sequentially and so had no need to assume a fixed form. » (R. Parker, 2005, 342). « (...) oral poetry may require you to compose while you perform, perform while you compose. » (G. Nagy, 1990, 21). G. Nagy (1990, 19-21) soutient de façon convaincante que l'on peut appliquer les concepts de diachronie et de synchronie à la poésie. « Each composition could subsequently be repeated at different times (...) but its elements – words, rhythm, and music – were each time adjusted to the requirements of the moment (...) » (G. Comotti, 1989, 7). Qu'on nous permette ici un parallèle avec la musique classique occidentale, dont les conventions régissant l'interprétation – notamment la fréquence vibratoire des instruments de musique et la vitesse de jeu – varient considérablement d'une époque à une autre, et d'une société à une autre. Alors que la hauteur du diapason est fixée à A440 (Hz) depuis 1939, différents diapasons durant le XVIII<sup>e</sup> siècle allaient de A420 à A428, sans compter qu'un « même diapason a rarement fait loi en tous lieux et en toutes circonstances » (A. Baines, 1988c, 607-608). Ainsi, bien que l'on connaisse les partitions des préludes et fugues de Bach par exemple, il est évident que nous ne les entendons pas comme les entendait leur compositeur, et qu'on ne les joue pas aujourd'hui comme on les

de l'auteur plutôt que le découpage séquentiel des Grands Mystères ou de quelque autre fête<sup>47</sup>, bien que son rapport à Éleusis et à ses Grands Mystères demeure indéniable<sup>48</sup>.

### Le silence

D'abord, il s'impose de souligner dans l'*Hymne homérique à Déméter* le mutisme de la déesse dans sa douleur. Entrée dans la maison de Kéléos et de Métanire, Déméter, le visage voilé, assise sur une chaise recouverte d'une toison blanche, demeure silencieuse (ἄφθογγος) et immobile, ne portant à sa bouche ni boisson ni nourriture (v. 194-201). Son attitude, qui est marquée par le silence, l'immobilité et l'abstinence, traduit l'ampleur de sa tristesse<sup>49</sup>. Ce moment d'affliction a très bien pu être transposé de quelque façon dans la pratique. Bien qu'un hymne soit avant tout un chant – et donc que l'aspect visuel de ce type de composition ait sans doute été moins important que celui

---

jouait au XVII<sup>e</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> siècles. Pas plus que Glenn Gould, au XX<sup>e</sup> siècle, ne les interprétait de la même façon que son contemporain Vladimir Ashkenazy.

<sup>47</sup> « Myth is not the 'plot' of the ritual. » (J.N. Bremmer, 2005, 37; aussi C. Calame, 1997b, 120-133; 2000, 53-56).

<sup>48</sup> *Hymne homérique à Déméter*, 2.206-211. « Dans une performance qui correspond en général à un acte de culte, ces textes poétiques donnent autant d'indications sur l'histoire des dieux et des héros auxquels ils s'adressent que sur les pratiques dont ils dépendent. » (C. Calame, 1997b, 116). Nous sommes d'accord avec R. Parker (1991, 6) lorsqu'il affirme que « if one removes Eleusis, the poem falls to pieces ». Même si K. Clinton avait raison de croire que l'auteur de l'hymne était un étranger pourvu d'une piètre connaissance du culte éleusinien (1986, *passim*; aussi Furley-Bremer, vol. I, 39) – ce que R. Parker réfute de façon convaincante (1991, 6 n. 22) – Éleusis demeure néanmoins centrale au contenu narratif. Le scepticisme de K. Clinton (1992, 13-14) en ce qui concerne la connexion entre l'hymne et les Grands Mystères doit être nuancé (voir C.G. Brown, 1991, 47 n. 26; R. Parker, 1991, 4-13; C. Calame, 2000, 17).

<sup>49</sup> Voir *supra*, p. 116-117. Lorsqu'Hécate lui confirme avoir entendu sa fille crier, Déméter, sans répondre, s'élançe d'un pied rapide, munie de torches (*Hymne homérique à Déméter*, 2.59-60). À ce moment, c'est plutôt l'empressement, et aussi sans doute l'angoisse que suscite en elle l'idée que sa fille ait pu être violente, qui font en sorte qu'elle ne prononce aucune parole. Sur le silence de Déméter face à Hécate, voir N. Serafini, 2015, 53 n. 4.

des œuvres dédiées au théâtre – il n’est pas impossible qu’une gestuelle ait accompagné son exécution lors de certaines performances<sup>50</sup>. Peut-être l’interprète, à ce passage de l’œuvre, pouvait-il adopter une pose évoquant celle de la déesse assise et immobile. L’on peut par ailleurs supposer que des moments de silence dans le cadre de certaines fêtes démétriques aient ravivé le souvenir du deuil et de la tristesse de cette mère, de la même façon que son abstinence se reflète en des périodes de jeûne lors des Grands Mystères et peut-être aux Thesmophories<sup>51</sup>.

Le silence occupe, dans tous les cas, une place importante dans le culte de Déméter. Il a d’ailleurs été suggéré que le silence ait prélué aux *aischrologiai* lors des

---

<sup>50</sup> S. Perceau (2014, 76) insiste sur la portée significative du lien, du reste récurrent dans la tragédie, entre le silence et le visuel.

<sup>51</sup> L’on a rapproché la description de Déméter siégeant en silence de l’urne de Lovatelli et du célèbre relief du sarcophage de Torre Nova, où Héraclès, dans une attitude identique, subit un rituel de purification en présence de Déméter et/ou des officiants d’Éleusis. Reconnaisable à sa peau de lion, le héros siège sur une chaise, la tête voilée et, comme on peut le supposer, en silence (E.G. Mylonas, 1961, 205-208; J.N. Richardson, 1974, 211-213; H.P. Foley, 1994, 45; M. Dillon, 1997, 66; R. Parker, 2005, 345-346; N. Serafini, 2015, 60). Selon une tradition ultérieure, Déméter aurait institué les Petits Mystères d’Agrai afin de purifier Héraclès du meurtre des Centaures avant qu’il ne participe aux Grands Mystères (Pseudo-Platon, *Axiochos*, 371e; Diodore de Sicile, 1.14.3; scholie à Aristophane, *Pluton*, 846, 101). Selon Istros (*FGRH* 334 F 20), ce serait Eumolpe qui aurait fondé les Petits Mystères pour le héros. D’autres auteurs évoquent l’initiation d’Héraclès mais sans pour autant relier l’épisode à la fondation des Petits Mystères (Apolodore, 2.5.12; Plutarque, *Vie de Thésée*, 30). Quoi qu’il en soit, notre méconnaissance du contenu des Petits Mystères, ajoutée à la non-appartenance à l’Athènes classique des deux sources illustrant la purification d’Héraclès, rend risquée l’association de la *thronosis* du héros au rituel d’Agrai. Qui plus est, les allusions à l’initiation d’Héraclès – qui devient alors le protomyste – dans les documents de la période classique ne suggèrent pas la pratique d’une *thronosis* (Euripide, *Héraclès furieux*, 610; Xénophon, *Helléniques*, 6.3.2-6; skyphos à figures rouges daté entre 475 et 425, Bruxelles, Musées Royaux d’Art et d’Histoire A10, *BAPD* 207745; G.E. Mylonas, 1961, 205-208; J.-M. Moret, 1993, 317-318; R.G. Edmonds, 2009, 87 n. 16). Pour le jeûne dans le cadre des Grands Mystères, voir G.E. Mylonas, 1961, 258-259; N.J. Richardson, 1974, 213-215; F.I. Zeitlin, 1982, 144; H.P. Foley, 1994, 45; M. Dillon, 1997, 65; dans les Thesmophories, voir *supra*, p. 317.

Thesmophories<sup>52</sup>. Cette hypothèse, si fragile soit-elle, a le mérite de prendre en compte la nature des fêtes démétriques – et des fêtes grecques en général –, dont les séquences font alterner des moments de recueillement et de silence, et des moments festifs et bruyants, lors desquels prennent place le chant, les cris, la musique et la danse, par exemple. Dans les *Thesmophories* d'Aristophane (v. 295-300), Krytilla exhorte le chœur de femmes à observer le silence rituel (εὐφημία) pour écouter une prière dédiée aux Deux Déeses et à d'autres divinités concernées par la fête. Ce moment de recueillement est suivi, quelques vers plus loin, d'un échange d'insultes qui n'est pas sans faire écho au rituel d'*aischrologiai* (v. 533-543). Bien que la comédie d'Aristophane ne puisse servir de base à quelque reconstruction héortologique des Thesmophories, on peut néanmoins penser qu'elle en contient quelques grandes lignes. S'il est caractéristique des fêtes grecques de comporter des actes rituels contrastant au niveau de l'atmosphère et de l'ambiance sonore, les Grands Mystères d'Éleusis, qui occasionnaient une expérience rituelle intense, semblent s'être démarqués à cet égard. Par exemple, alors que l'arrivée des initiants au sanctuaire donnait lieu à des festivités nocturnes truffées de chants et de danses, la monstration ou révélation des *orgia*, et sans doute aussi les interventions chantées de l'hiérophante, s'accompagnaient d'un silence cérémoniel<sup>53</sup>. Décrivant l'ambiance d'un rituel d'initiation, Plutarque évoque un tel contraste, disant que « ceux qui se font initiés » (οἱ τελούμενοι) se tiennent d'abord « dans le tumulte et dans le bruit » (ἐν θορύβῳ καὶ βοῇ), mais dès que « sont entrepris les actes rituels et que sont montrés les *hiera* » (δρωμένων δὲ καὶ δεικνυμένων τῶν ἱερῶν), « ils se tiennent en silence, pris d'une peur respectueuse » (προσέχουσιν ἤδη μετὰ φόβου καὶ σιωπῆς : *Moralia*, 81d-e). Le référent rituel de ce commentaire est incertain, à supposer qu'il y en ait un, mais il n'y a aucune raison de douter qu'une telle description puisse s'appliquer, dans une certaine mesure, aux Mystères d'Éleusis. L'on remarquera, enfin, qu'à la différence de la Mère et

---

<sup>52</sup> N. Serafini (2015, 58) croit que « prima dell'esplosione di ilarità dell'*aischrologia*, nelle celebrazioni regnasse comunque il silenzio, in ossequio al carattere ferale della giornata e al silenzio mitico di Demetra ».

<sup>53</sup> « (...) no initiation can take place without listening to the hierophant » (S. Montiglio, 2000, 30). Sur le silence dans les Grands Mystères, voir S. Montiglio, 2000, 25; N. Serafini, 2015, 59.

de Dionysos, Déméter ne se montre jamais sur les vases avec un instrument de musique en main, et rarement en présence de musiciens. Les quelques fois où la musique s'imisce dans son univers, elle provient de la phonosphère d'autres dieux, d'Apollon et de Dionysos<sup>54</sup>. Cela trahit la nature pour ainsi dire « insonore » de la déesse, qui non seulement demeure dans le silence dans son deuil, mais semble aussi s'en remettre à la musique de ses pairs pour agrémenter son culte.

### Les *arrhêta*/aporrhêta

Le silence qui caractérise ainsi l'empreinte sonore de Déméter se double de la notion de secret, qui plane sur ses fêtes les plus importantes. De fait, les beaux *orgia* (ὄργια καλά) dont la déesse fait don à Triptolème, Polyxènos et Dioclès sont

σεμνά, τὰ τ' οὐ πως ἔστι παρεξι[μ]εν οὔ[τε] πυθέσθαι  
οὔτ' ἀχέειν· μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν.

augustes, et l'on ne peut les négliger, chercher à les connaître  
ou les diffuser; car une grande révérence envers les dieux retient la parole.

(*Hymne homérique à Déméter*, 2.478-479)

Interdites à la gent masculine<sup>55</sup>, les Thesmophories ne peuvent être concernées par les beaux *orgia* mentionnés dans l'hymne, que Déméter remet à trois hommes. C'est donc pratiquement à l'unanimité que l'on associe ces *orgia* aux Grands Mystères d'Éleusis, dont la révélation au sanctuaire de la déesse demeure sans doute l'un des éléments les plus impénétrables de la religion grecque ancienne. L'importance de l'aspect visuel dans les Grands Mystères a fréquemment été soulevée, notamment par le biais de

---

<sup>54</sup> Un hymne dans les *Thesmophories* d'Aristophane est dédié à Apollon, mais il est chanté par Agathon, un homme (v. 100-129; voir Furley-Bremer, vol. I, 350-351).

<sup>55</sup> Voir F.I. Zeitlin, 1982, 144; R. Parker, 2005, 271-272; S.I. Johnston, 2013, 375.



l'interprétation étymologique qui associe le verbe *μύω* – plus fréquemment rencontré sous la forme passive *μυέομαι* (« être initié ») et qui a donné l'appellation *mustês* – au verbe *μύω*, qui signifie « 'se fermer', notamment en parlant des yeux »<sup>56</sup>. L'idée que le myste se « ferme les yeux » paraît d'ailleurs crédible si l'on considère que le degré d'initiation supérieur est dénommé *epopteia*. Les sources textuelles de l'Athènes classique font rarement allusion à l'époptie, laquelle est pratiquement absente de la littérature, à l'exception de quelques mentions glanées dans des textes philosophiques. Mais si l'on en croit les rares documents qui en font état, ce degré initiatique était atteignable en participant une deuxième fois au grand rituel annuel<sup>57</sup>. Comme le terme

---

<sup>56</sup> Voir L. Baumbach, 1971, 174; Chantraine, s.v. *μύω*. Selon Chantraine, c'est « en liaison avec le sens religieux de *μυστήρ* [qu'] a été créé *μύω* ». W. Burkert, quant à lui, croit que ce rapprochement pourrait tout simplement découler d'une étymologie populaire (1987, 136 n. 36). S. Montiglio (2000, 25) rapproche ces termes de *musos*, « the 'unspeakable' pollution ». Mais ces interprétations sémantiques ne prendraient pas en compte la langue hittite (voir Beekes, s.v. *μύω*). A. Bernabé et H.R. Somolinos (1993) observent une relation à la fois étymologique et sémantique entre le verbe hittite *munnai-*, qui signifie « cacher, dissimuler », et le verbe grec *μύω*. Reconnaisant que *μύω* est usuellement appliqué aux yeux dans la littérature archaïque et classique, et prenant en exemple le passage de l'*Illiade* où Priam confesse à Achille qu'il n'a pas pu dormir depuis la mort d'Hector (24.637), les auteurs avancent que le sens premier du verbe « n'était évidemment pas 'fermer' (ce sont les paupières qui se ferment) mais 'se cacher' (...) 'car mes yeux ne se sont pas encore cachés sous mes paupières' » (p. 123). Mais en somme, « the *mystai* are often considered to be those who close their eyes or lips: either because they do not yet have access to a vision that only the last degree of initiation can allow, or because they are bound to silence concerning their initiation. » (C. Semenzato, 2020, 842).

<sup>57</sup> *IG* I<sup>3</sup> 6; Platon, *Banquet*, 210a; *Phèdre*, 250c; Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 22.3; *Vie de Demosthène*, 26; scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 745; Suda s.v. *ἐπόπται*; voir G.E. Mylonas, 1961, 239, 274-278; W. Burkert, 1972, 292-294; R.B. Simms, 1990, 183; R. Parker, 1991, 13; S. Montiglio, 2000, 25; K. Clinton, 2003, 50; J.N. Bremmer, 2014, 11-16; C. Semenzato, 2020, 848. K. Clinton (1988, 69; 2003, *passim*) tend à distinguer la *muêsis* des Grands Mystères, mais N.J. Richardson (1974, 20) affirme que les inscriptions qui supportent cette hypothèse ne sont pas claires (*IG* I<sup>2</sup> 6.40-46, *IG* II<sup>2</sup> 1672.207 et 1673.24; voir aussi K. Dowden, 1980, 412-415; C. Riedweg, 1987, 7-8; R.B. Simms, 1990, *passim*). Or, la question de l'époptie est controversée et complexe (voir notamment voir K. Clinton, 2003; R. Parker, 2005, 344-346; notre article

*epopteia* est dérivé du verbe ὀπάω, l'on peut en effet inférer que la vue y jouait un rôle important, voire qu'elle marquait l'expérience privilégiée de l'épopte<sup>58</sup>.

Quoiqu'il en soit, l'interdit qui pèse sur les Grands Mystères entérine l'importance de l'aspect sonore, en ce sens que cet interdit touche inmanquablement la parole<sup>59</sup>. Xénophon, par exemple, appelle les mystères ἄρρητα ἱερὰ, « choses sacrées qu'on ne peut divulguer par la parole »<sup>60</sup>. Non seulement les mystes se doivent de garder le silence quant aux *orgia* sacrés, mais les non-initiés sont également tenus de ne pas s'enquérir à leur sujet<sup>61</sup>, ni d'en perturber l'accomplissement. Ainsi, dans les *Grenouilles*, une comédie qui comporte maintes allusions aux Grands Mystères d'Éleusis<sup>62</sup>, le coryphée du chœur infernal des mystes exige

---

dans *Orality and literacy in the Ancient World XII. Orality and Narration : Performance and mythic-ritual poetics* – à paraître).

<sup>58</sup> Chantraine, s.v. ὀπάω; sur le fait de « voir » durant l'initiation époptique, voir C. Riedweg, 1987, 47-52; J.N. Bremmer, 2014, 11-16; A. Clinch, 2021, 316. Dans cette optique, l'on pourrait être amené à considérer le *mustês* comme quelqu'un qui « ferme les yeux » (i.e. qui n'est pas autorisé à voir, contrairement à l'épopte), plutôt que quelqu'un qui « ferme la bouche » pour conserver le secret des mystères auquel il a été initié (pour la bouche, voir Chantraine, s.v. μύω; K. Dowden, 1980, 414; S.G. Cole, 2003, 193; C. Bérard, 2011, 86; pour les yeux, voir A. Motte, 1986, 321; K. Clinton, 1992, 86, n. 122; 2003, 50-51; H. Bowden, 2010, 44). S. Montiglio, quant à elle, parle d'un « double 'silence' », les initiés étant interdits de voir et d'ouvrir la bouche (2000, 28, voir 26-32).

<sup>59</sup> Voir notamment S. Montiglio, 2000, 26.

<sup>60</sup> Xénophon, *Helléniques*, 6.3.2-6; aussi Pausanias, 1.14.3, 1.38.7, 8.15.2, 8.25.7; Strabon, 10.3.9; *LSJ*, s.v. ἄρρητος : « unspoken (...) that cannot be spoken »; Bailly, s.v. ἄρρητος : « Il - qu'on ne doit pas divulguer, mystérieux, sacré ». Sur les termes *arrhêtos* et *aporrhêtos*, voir S. Montiglio, 2000, 37-38; sur le secret des mystères, voir J.N. Bremmer, 1995, 71-72; 2014, 18-19.; C. Sourvinou-Inwood, 2003, 27; R. Gagné, 2009; H. Bowden, 2010, 49.

<sup>61</sup> *Hymne homérique à Déméter*, 2.478-479, passage cité à la page 325.

<sup>62</sup> Sur la parodos des *Grenouilles* et ses rapports aux mystères d'Éleusis, voir notamment F. Graf, 1974, 40-50; S. Byl, 1988, 73, *passim*; Furley-Bremer, vol. I, 361-368 et vol. II, 363-371; R.G. Edmonds, 2004, 111-158; *infra*, p. 332 et sq.

εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,  
ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει.

qu'il garde le silence et s'éloigne de nos chœurs,  
celui qui n'est pas initié à ces paroles ou qui n'a pas une conscience pure.  
(Aristophane, *Grenouilles*, 354-355)

Sur le plan pragmatique, le silence (εὐφημέω) et l'éloignement (ἐξίστημι) qu'on exige des non-initiés et des impurs garantissent la pureté de la fête, en plus de maintenir intact le privilège qu'ont les mystes de la connaissance des mystères. Calquée sur la *prorrhêsis* prononcée à Athènes par l'hiérophante et le dadouque<sup>63</sup>, cette proclamation du coryphée se poursuit en une énumération d'actions irrévérencieuses, probables allusions à des événements réels et connus du public athénien, et en raison desquelles, dans ce contexte loufoque, on se voit banni du chœur mystique (v. 354-371). Cet exemple est intéressant, puisque de la même façon que l'exhortation du coryphée pointe l'aspect secret du rituel accompli par les mystes, le ton humoristique de la proclamation et sa représentation au théâtre confirment la non-appartenance de la *prorrhêsis* aux *arrhêta*. Cela démontre également qu'une certaine liberté d'expression était accordée aux auteurs, a fortiori les comiques, lesquels pouvaient visiblement puiser leurs thèmes même dans les pratiques religieuses les plus vénérables.

D'un autre côté, décrire ou imiter certaines parties de la célébration présentait le risque de profaner les mystères et d'encourir de sérieuses accusations. En témoignent le cas d'Alcibiade, qui fut accusé d'impiété pour avoir parodié en privé la cérémonie des

---

<sup>63</sup> Scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 369; Furley-Bremer, vol. I, 364-365; M.W. Dickie, 2004, 588.

mystères<sup>64</sup>, et celui d'Eschyle, qu'on aurait traîné en justice pour avoir révélé au théâtre, au moyen de la parole, des *aporrhêta*<sup>65</sup> :

ὁ δὲ πράττει, ἀγνοήσειεν ἂν τις, οἷον λέγοντάς φασιν ἐκπεσεῖν αὐτούς, ἢ οὐκ εἰδέναι ὅτι ἀπόρρητα ἦν, ὡσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά (...)

Quelqu'un pourrait être inconscient de ce qu'il fait, disant par exemple que ce qu'il dit sort tout seul de sa bouche, ou qu'il ne savait pas qu'il s'agissait de choses secrètes, comme Eschyle au sujet des mystères (...)

(Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 3.1111a7-9)

Comme l'indique ce passage d'Aristote, Eschyle se serait défendu en alléguant qu'il ne savait pas que ce qui avait été dit dans l'*orchestra* faisait partie des choses secrètes<sup>66</sup>. Son argument de défense semble avoir retenti fortement entre les murs de la cité d'Athènes, si bien que Platon l'utilise de façon pratiquement proverbiale dans la *République* :

Οὐκοῦν κατ' Αἰσχύλον, ἔφη, “ἐροῦμεν ὅτι νῦν ἦλθ' ἐπὶ στόμα”;

---

<sup>64</sup> Thucydide, 6.28.2; Lysias, *Contre Andocide*, 51; Andocide, *De mysteriis*, 1.11-12; Isocrate, *Sur le couple de chevaux*, 6; Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 19-22; pour des références sur le dossier, voir J.N. Bremmer, 2014, 10 n. 71.

<sup>65</sup> Platon, *République*, 8.563c; voir K. Kerényi, 1959, 72-73; J.D. Mikalson, 2005, 86; R. Gagné, 2009, 220.

<sup>66</sup> La suggestion de J.N. Bremmer (1995, 73), voulant que son ignorance dérive du fait que les Grands Mystères n'étaient pas encore populaires à l'époque du poète n'est pas convaincante, puisque la fête était ouverte aux Grecs de partout dès le V<sup>e</sup> siècle, voire avant cela (R. Parker, 1991, 6). Nous sommes plutôt encline à croire que les *arrhêta* n'étaient pas clairement déterminés, laissant ainsi place à l'interprétation (voir R. Scodel, 2011, 94). Autrement, l'argument brandi par Eschyle pour sa défense aurait été dépourvu de toute crédibilité et se serait avéré insuffisant pour pouvoir convaincre l'Aéropage de son innocence, lui qui pourtant a été acquitté (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 3.1111a 8-11). L'histoire est relatée après la mort du tragique, mais laisse peu de doute quant à son authenticité (voir R. Gagné, 2009, 220). L'on a par ailleurs cherché à identifier la pièce dans laquelle Eschyle aurait dévoilé ces choses interdites (voir K. Kerényi, 1959, 72-73; aussi F. Jouan, 1992, *passim*). Enfin, pour des références sur le sujet, voir G. Karsai, 1992, 200 n. 8.

« Devrons-nous faire comme Eschyle alors », dit-il, « et dire que cela nous est tout juste venu à la bouche ? »

(Platon, *République*, 7.563c1)

Cette allusion suggère que le simple fait de prononcer certaines paroles devant des non-initiés pouvait être considéré comme une profanation des Grands Mystères. Peut-être des paroles secrètes accompagnaient-elles certains actes rituels à Éleusis. Insistant sur la culpabilité d'Andocide dans l'affaire de la profanation des mystères, Lysias laisse en effet entendre que la révélation s'accompagnait de paroles secrètes<sup>67</sup>, que l'orateur aurait eu l'audace de prononcer lors de son imitation sacrilège :

οὗτος γὰρ ἐνδύς στολήν, μιμούμενος τὰ ἱερὰ ἐπεδείκνυε τοῖς ἀμυήτοις  
καὶ εἶπε τῇ φωνῇ τὰ ἀπόρητα.

Et lui, ayant revêtu une robe, imitant les actes sacrés devant des non-initiés, a prononcé à haute voix les paroles interdites.

(Lysias, *Contre Andocide*, 51)

Enfin, il paraît clair que certains aspects sonores des Grands Mystères d'Éleusis avaient une importance capitale dans le processus initiatique et qu'ils devaient, par conséquent, demeurer secrets. Bien que nous n'en connaissions pas les paroles ou éléments constitutifs, du moins pouvons-nous imaginer le choc que devaient ressentir les initiés

---

<sup>67</sup> Hippolyte et Clément d'Alexandrie dévoilent des *legomena* sacrés qu'ils disent être partie intégrante de la cérémonie des mystères. Bien que ces témoignages ne puissent être tenus pour fiables, notamment parce que leurs auteurs vivent plusieurs siècles après la période qui nous intéresse, sans compter qu'ils cultivent une vision dépréciative du paganisme dont ils nourrissent leurs arguments apologétiques, il est vraisemblable que la révélation à Éleusis ait comporté des paroles (*legomena*) sacrées (*Refutatio omnium haeresium*, 5, 8, 40; *Protreptique*, 2.21.2; voir M. Dillon, 1997, 67; H. Bowden, 2010, 37-38). D'autres sources, aussi plus tardives, insistent sur l'importance des *legomena* dans la révélation des mystères (Galien, *De usu partium*, 3.576.7; Proclus, *Sur le premier Alcibiade de Platon*, 61.12).

quand des *aporrhêta* étaient prononcés. Ce choc devait être d'autant plus frappant que les choses auxquelles les Grecs prêtent le terme *aporrhêta* sont souvent considérées comme trop terribles pour être mentionnées<sup>68</sup>.

### Le nom infernal de Corê

Cela établit un parallèle avec le nom infernal de Corê, que Platon dit inspirer la crainte<sup>69</sup>. De fait, on rencontre dans les textes des tournures qui trahissent un évitement délibéré des noms Pherephatta et Persephonê<sup>70</sup>. Pour désigner la reine des Enfers, on préfère l'antonomase « Corê » ou quelque autre expression, comme « enfant de la déesse Déméter » (παῖς Δήμητρος θεᾶς), ou encore la « jeune fille dont on ne peut dire le nom » (ἄρρητος κόρη)<sup>71</sup>. On serait tenté, au regard du qualificatif ἄρρητος, d'associer le nom infernal de la terrible déesse aux *arrhêta/aporrhêta* des mystères. Or, le fait que ce nom paraisse en toute lettre dans plusieurs textes, dont certains furent présentés au théâtre de surcroît, infirme d'emblée cette hypothèse<sup>72</sup>. Il convient plutôt d'appréhender le

---

<sup>68</sup> S. Montiglio, 2000, 37.

<sup>69</sup> Platon, *Cratyle*, 404c : Φερρέφαττα δέ, πολλοὶ μὲν καὶ τοῦτο φοβοῦνται τὸ ὄνομα; « Phéréphatta, beaucoup craignent ce nom ». Lors de son périple dans les Enfers, Ulysse craint ce que Perséphone pourrait lui faire subir (Homère, *Odyssée*, 11.633-635).

<sup>70</sup> *Pherephatta* serait une forme spécifique au dialecte attique, mais on trouve aussi la forme *Persephonê* dans les textes (voir G. Zuntz, 1971, 75; C. Bérard, 1992a, 36; Furley-Bremer, vol. II, 216; R.G. Edmonds, 2004, 149; surtout L. Bruit Zaidman, 2012).

<sup>71</sup> Euripide, *Rhésos*, 964; *Hélène*, 1307; aussi *Alceste*, 852 (Κόρη); Aristophane, *Grenouilles*, 337 (Δήμητρος κόρη), 379 (Σώτειρα), 400 (ἡ θεός); sur l'appellation Sôteira, voir *infra*, p. 336 n. 93.

<sup>72</sup> Eschyle, *Choéphores*, 490 : Περσέφασσα; Sophocle, *Électre*, 100 : Περσεφόνη; Euripide, *Ion*, 1442 : Περσεφόνη; *Phéniciennes*, 684 : Περσέφασσα; Aristophane, *Thesmophories*, 287 : Φερρέφαττα; Platon, *Cratyle*, 404c : Φερρέφαττα; Eupolis, fr. 36 : Περσεφόνη. Le nom paraît sur des inscriptions (CGRN 45, fr. 3.63 = LSS 10.63; voir K. Clinton, 1992, 63 n. 199 et 200). L'allégation de R. Parker (2005, 334), qui affirme que ce nom n'était pas utilisé de façon officielle, devrait donc être relativisée. Le nom des divinités « à mystères » fait souvent l'objet d'une dissimulation partielle. Par exemple, le nom des dieux concernés par les « mystères » de Samothrace faisait apparemment partie des choses secrètes révélées aux initiés lors

sentiment de crainte qu'éveille ce nom par la connotation de mort qui lui est rattachée, ainsi que par les prérogatives infernales de la déesse qu'il désigne. À cela s'ajoutent les multiples et douloureuses réminiscences que ce nom suscite, rappelant la violence exercée sur Corê par Hadès, et les conséquences inéluctables de ce rapt, soit la descente subite de celle-ci dans les Enfers, son union conjugale avec son agresseur, combinée à la séparation forcée et pour le moins déchirante d'avec sa Mère<sup>73</sup>.

### **La procession d'Iakchos**

#### **Iakchos ou le cri rituel**

À côté du silence et de l'interdit, la musique, les chants, les danses et les rituels d'invectives occupent une place importante dans le culte de Déméter. La grande procession qui chemine d'Athènes à Éleusis au crépuscule de la révélation des Grands Mystères consiste en un événement festif de grande envergure, truffé d'actes rituels de toute sorte<sup>74</sup>. Ouvre le cortège Iakchos, un être semi-divin associé à Dionysos au moins

---

de leur expérience initiatique (Pausanias, 8.25.7). Sur la question des noms des divinités « à mystères », voir M. Jost, 2003.

<sup>73</sup> L. Bruit Zaidman, 2012. Une crainte semblable pèse sur le nom des Euménides, divinités « terribles à mentionner et terribles à voir » (ἡ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν : Eschyle, *Euménides*, 34). Dans *l'Œdipe à Colone* de Sophocle (v. 123-133), le chœur des vieillards préfère ne pas les nommer (voir N. Serafini, 2015, 51-52). Euripide les appelle « les déesses anonymes » (*Iphigénie en Tauride*, 944), ou utilise des périphrases pour les évoquer (*Oreste*, 408-411). « La loro natura spaventosa e terribile invitava alla massima prudenza : pronunciarne anche il semplice nome avrebbe potuto risvegliarne il potere. » (N. Serafini, 2015, 52). Certaines pratiques leur étant dédiées devaient être exécutées dans le silence (voir N. Serafini, 2015, 52-53). Sur le silence auprès des Euménides-Érynies, voir encore S. Montiglio, 2000, 38-45.

<sup>74</sup> Plutarque évoque comme une anomalie l'absence de sacrifices, de chœurs et d'autres *drômena* lors de la procession alors que sévissait la guerre en Grèce à l'époque d'Alcibiade (*Vie d'Alcibiade*, 34.3). Sur l'ambiance festive de la *pompê*, voir F. Graf, 1974, 58; G.E. Mylonas, 1961, 252-257.

dès le V<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>, et qui a pour mission précisément de guider les mystes vers le sanctuaire des deux déesses à Éleusis<sup>76</sup>. Présenté pour l'occasion sous forme d'effigie ou sous les traits d'un officiant<sup>77</sup>, Iakchos ne revêt en tout cas pas, dans les représentations qu'en font les Athéniens, les attributs de Dionysos, se montrant plutôt à l'image d'un jeune initié aux cheveux longs, vêtu d'une tunique ornementée et muni de torches mystiques<sup>78</sup>. C'est précisément sous ces traits qu'il apparaît sur la tablette de Ninnion (figure 36), laquelle, datée du IV<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>, superpose sur une seule scène deux points culminants de la fête des Grands Mystères, soit le retour de Coré auprès de sa mère (en haut), et l'arrivée des

---

<sup>75</sup> Sophocle, *Antigone*, 1149-1152, cité *infra*, p. 338; Euripide, *Cyclope*, 68-70; *Bacchantes*, 723-727; Philodème, *Péan delphique à Dionysos*, 27-39; voir le commentaire de Furley-Bremer, vol. II, 69-70. Sur la question de savoir si Iakchos et Dionysos se réunissent réellement en la même divinité, H. Versnel allègue à juste titre : « Various different conceptions of the unity and diversity of gods with one name and different epithets or different residences are stored in the mind of a person, but it is the shift in context – literary, social, regional – that triggers a specific focus. » (H. Versnel, 2011, 36). La pluralité de la figure de Dionysos se lit en filigrane dans un passage choral de la tragédie *Antigone* (v. 1115-1154), où le dieu, invoqué sous le vocatif πολύωνυμε (i.e. « aux nombreux noms »), est appelé plus loin Iakchos (v. 1154). Dans le *Cyclope* (v. 68-70), le rapport entre Iakchos et les nymphes du mont Nysa rend indéniable qu'il s'agit de Dionysos.

<sup>76</sup> Hérodote, 8.65; Euripide, *Cyclope*, 63-70; Aristophane, *Grenouilles*, 316-317, 322-324, 340-341, 372-416; Strabon, 10.3.10; sur cette figure, voir notamment F. Garf, 1974, 51-58; K. Clinton 1992, 64-71.

<sup>77</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 403; sur la question de la représentation d'Iakchos lors de cette procession, voir K. Clinton, 1992, 65 n. 12. Le titre ἱακχαγωγός paraît notamment sur une inscription datée de 160-170 n. è, qui concerne des donations faites aux officiants des Grands Mystères (*IG II<sup>2</sup> 1092.31*; voir aussi *IG II<sup>2</sup> 4771, 4772, 5044*; Pollux, 1.35). Selon K. Clinton (1974, 96-97), cet officiant aurait eu la charge de porter ou d'accompagner la statue d'Iakchos durant la procession. Bien que probable, cette hypothèse et l'inscription sur laquelle elle se base n'empêchent aucunement la possibilité qu'un officiant ait incarné Iakchos à l'époque classique.

<sup>78</sup> Pour les représentations d'Iakchos sur les vases et dans la sculpture, voir K. Clinton, 1992, 65-71.

<sup>79</sup> K. Clinton, 1992, 136. La base de données Beazley date ce document du IV<sup>e</sup> siècle.





Figure 36

initiants, guidés par Iakchos, auprès de Déméter (en bas, de gauche à droite)<sup>80</sup>. Les affinités entre Iakchos et Dionysos s'observent plutôt au niveau des attitudes, pour le dire ainsi. De fait, à l'instar du dieu bacchant, Iakchos prend part aux actes rituels qui le concernent, se joignant aux thiasos et à leurs chœurs<sup>81</sup>, couronné de myrte, puis festoyant et marchant en procession avec les participants aux Grands Mystères<sup>82</sup>. Il exerce par ailleurs un effet sur les mortels, en délassant les genoux des vieillards, leur faisant oublier la fatigue et les maux occasionnés par leur âge

avancé<sup>83</sup>. C'est donc par son caractère festif, par sa proximité avec les mortels, et par l'effet enivrant de sa musique et de ses danses que s'opère et se concrétise son identification à Dionysos<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Sur cette source, voir K. Clinton, 1992, 67-68, 73-75; M. Dillon, 1997, 64.

<sup>81</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 324-335, 394-413; voir aussi Sophocle, *Antigone*, 1146-1154.

<sup>82</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 394-403 : συνακολούθει; συμπρόπεμπέ.

<sup>83</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 345, cité *supra*, p. 246 n. 113.

<sup>84</sup> R. Parker, 2005, 349.

La dimension sonore d'iakchos favorise aussi sans doute son association à Dionysos. L'ambiance sonore dans laquelle baigne la procession vers Éleusis est festive et intense, et iakchos y est certainement pour quelque chose, puisque c'est à lui qu'on attribue l'invention du chant le plus plaisant de la fête (μέλος ἑορτῆς ἡδιστον : Aristophane, *Grenouilles*, 399). La question de savoir à quoi renvoie ce μέλος est ardue; pourrait-il faire allusion aux invocations répétitives faites à iakchos durant la *pompê*<sup>85</sup> ? Selon le récit d'Hérodote, lorsque Dikaios et Démarate croient percevoir, au loin, un nuage de poussière s'élever sur la route d'Éleusis, la clameur (φωνή) du mystique iakchos (μυστικὸς ἱακχος) parvient à leurs oreilles, clameur que Dikaios associe aux cris caractéristiques (ἱακχάζω) qui animent la fête annuelle tenue en l'honneur des deux déesses<sup>86</sup>. Relevant de la légende, ce récit confirme néanmoins l'importance de l'aspect sonore d'iakchos. Il en va de même dans la comédie des *Grenouilles* d'Aristophane, dont le chœur, composé de mystes défunts qui poursuivent dans l'Hadès les actes rituels qui, de leur vivant, leur promettaient un sort heureux, invoque à répétition le guide de la procession. Il suffit d'ailleurs à Dionysos et à son esclave Xanthias d'entendre ces ἱακχ', ὦ ἱακχε pour savoir qu'ils s'approchent du chœur infernal des initiés (v. 318-320). La répétition de ce vocatif par les mystes suggère que de telles invocations rythmaient le déplacement vers Éleusis<sup>87</sup>. La formule ἱακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με (« iakchos, qui aime les chœurs, guide-moi dans la procession »), elle aussi réitérée<sup>88</sup>, pourrait également avoir retenti lors de la fête processionnelle. Non seulement cette supposition est tout à fait vraisemblable, mais elle prend en compte l'efficacité pragmatique du support rythmique et musical en contexte processionnel, à plus forte raison pour une *pompê* couvrant plus de trente kilomètres et s'étalant sur toute une journée. Ces

---

<sup>85</sup> Hérodote, 8.65; Aristophane, *Grenouilles*, 316-317, 325, 342, 403, 408, 412; G.E. Mylonas, 1961, 238; K. Clinton, 1992, 65. Le nom « iakchos » et le *iakche* que crient sans cesse les participants pendant leur marche forment un seul et même mot (Chantraine, s.v. ἱακχος).

<sup>86</sup> Hérodote, 8.65; Plutarque, *Vie de Thémistocle*, 15.1; Aristodème *FGrH* 104 F 1. Selon le scholiaste à Aristophane (*Nuées*, 302), c'est toute l'armée grecque qui aperçoit le nuage de poussière.

<sup>87</sup> L'invocation paraît aux vers 316-317, 325 et 342.

<sup>88</sup> Aux vers 403, 408 et 412.

invocations rythmées, entremêlées de chants et de danses, et auxquelles se joignait la musique des *auloi*<sup>89</sup>, auraient eu pour effet d'exacerber l'enthousiasme général, de faire oublier la fatigue, et de faciliter l'accomplissement du voyage<sup>90</sup>. Iakchos est d'ailleurs un modèle à cet égard, lui qui effectue sans peine (ἄνευ πόνου) la longue route vers le sanctuaire d'Éleusis<sup>91</sup>.

La performance du chœur de mystes des *Grenouilles* au concours des Lénéennes s'est donc probablement présentée comme un élément sonore particulièrement suggestif pour ceux parmi l'auditoire qui étaient initiés, éveillant en eux le souvenir de leur expérience initiatique tout en renforçant leur identité privilégiée de *mustai*. En parallèle, les coassements intarissables des grenouilles peuplant le marais infernal pourraient avoir fait office d'allusion comique à la « bande sonore » répétitive de la procession. Insupportables aux oreilles de Dionysos, qui n'en peut plus de les entendre, ces petits amphibiens émettent, toute la journée durant (v. 257-259), des *brekekekekex koax koax*, probable parodie des ἰακχ', ὦ ἰακχε ou d'autres cris répétés à outrance pendant le déplacement vers Éleusis<sup>92</sup>. Par ailleurs, la parodos (v. 324-413) de cette comédie comprend quatre hymnes, dont le premier et le dernier sont dédiés à Iakchos (v. 324-353, 394-413), le deuxième à Sôteira (v. 372-382), une épiclese attribuable à Corê<sup>93</sup>,

---

<sup>89</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 314. Le scholiaste à ce passage précise que l'adjectif μουσικωτάτη relève des mystères d'Éleusis (sur cette scholie, voir F. Graf, 1974, 40).

<sup>90</sup> Pour les chants et les danses lors de la *pompê* : Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 34.4; *IG II<sup>2</sup>* 1078.29-30; voir R. Parker, 2005, 349. La musique peut alléger l'exécution de certaines tâches ardues, voire pénibles (voir T.J. Mathiesen, 1999, 153; *supra*, p. 48 n. 8).

<sup>91</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 401-402.

<sup>92</sup> Sur ce passage, et plus précisément sur ce cri non verbal des grenouilles, voir le commentaire de S. Nooter, 2018, 203-205.

<sup>93</sup> Sôteira pourrait aussi faire référence à Déméter, à Athéna ou encore à Hécate, mais un passage d'Aristote (*Rhétorique*, 1419a3) incite Furley-Bremer à l'identifier à Corê (vol. II, 370). R.G. Edmonds (2004, 146 n. 109) penche plutôt pour Athéna. Selon Pausanias, Orphée aurait construit un temple pour Corê-Sôteira (3.13.12). Pour une analyse de la forme et du contenu de ces quatre hymnes, voir Furley-Bremer, vol. I, 361-368 et vol. II, 363-371.

et le troisième à Déméter (v. 384-394). Par leur gravité et leur forme, ces hymnes peuvent légitimement être considérés comme des échos, peut-être abrégés, de chants entendus dans le cadre de la fête des Grands Mystères<sup>94</sup>. Les quatre hymnes se succèdent, et hormis le premier (v. 324-353), qui est entamé suite à un dialogue entre Dionysos et Xanthias, ils sont introduits par un signal du coryphée, qui exhorte, à l'impératif, le chœur à chanter<sup>95</sup>. De semblables échanges entre un officiant et un groupe de participants sont attestés pour certains rituels<sup>96</sup>. Par exemple, on lit dans une scholie que dans le cadre de la célébration des Lénéennes, le dadouque crie « Appelez le dieu », à quoi les participants répondent « Fils de Sémélé, lakchos aux nombreux dons »<sup>97</sup>. Il est tout à fait vraisemblable que les exhortations impératives du coryphée – ainsi que les réponses chantées du chœur – dans la comédie d'Aristophane soient inspirées de la pratique rituelle. Cette suggestion concorde avec la nature pluri-référentielle, mais surtout très « actuelle » du chœur comique, qui puise ses sujets dans le quotidien, allant jusqu'à transposer dans l'*orchestra* des actes rituels bien connus du public<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Furley-Bremer, vol. I, 362-363.

<sup>95</sup> V. 370 : ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπήν; « Nous, entamons notre chant... »; v. 383-384 : Ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν (...) κελαδεῖτε; « Allez ! Chantez un autre type d'hymne... »; v. 394-395 : ἄγ' εἶά νυν καὶ τὸν ὠραῖον θεὸν παρακαλεῖτε; « Allez ! Maintenant, invoquez le jeune dieu... ».

<sup>96</sup> Voir Furley-Bremer, vol. I, 362.

<sup>97</sup> Scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 479.4-6 : ἢ ὅτι ἐν τοῖς ληναϊκοῖς ἀγῶσι τοῦ Διονύσου ὁ δαδοῦχος κατέχων λαμπάδα λέγει : 'καλεῖτε θεόν' καὶ οἱ ὑπακούοντες βοῶσι 'Σεμελήιε Ἰακχε πλουτοδότα'; « ou lorsque dans les concours des Lénéennes tenus en l'honneur de Dionysos, tenant des torches, le dadouque dit 'Appelez le dieu', et que ceux qui ont entendu crient 'Fils de Sémélé, lakchos aux nombreux dons' ». R. Parker (2005, 317) cite la scholie, et mentionne l'hiérophante au lieu du dadouque, mais le texte auquel il renvoie évoque bel et bien le dadouque.

<sup>98</sup> Voir là-dessus *supra*, p. 221-226.

## lakchos comme personnage liminaire

Arrivés au sanctuaire d'Éleusis, les participants se livrent à une *pannuchis*. Cette fête nocturne agrémentée de chants et de danses – et qui, notons-le, n'est pas non plus évoquée dans l'hymne homérique – met encore à l'honneur lakchos<sup>99</sup>. Les femmes, alors séparées des hommes, dansent en ronde près du puits Callichoron (« le joli chœur »)<sup>100</sup>, pendant que des Thyiades, se laissant emporter par le tempérament et les ambiances sonores déployés par lakchos, deviennent μαινόμεναι :

ἰὼ πῦρ πνεόντων  
χοράγ' ἄστρων, νυχίων  
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,  
Ζηνὸς γένεθλον προφάνηθ',  
ῶναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις  
Θυίασιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι  
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον.

Iô, guide des chœurs d'astres  
Qui soufflent le feu, gardien  
Des bruits de la nuit,  
Rejeton de Zeus, montre-toi,  
seigneur, avec tes rondes de  
Thyiades, qui, sous l'emprise de la *mania* durant toute la fête nocturne,  
dansent en rond pour toi, leur maître lakchos.  
(Sophocle, *Antigone*, 1149-1152)

---

<sup>99</sup> Sophocle, *Antigone*, 1146-1155; Euripide, *Ion*, 1074-1076; Aristophane, *Grenouilles*, 340-342, 371; IG II<sup>2</sup> 847.21; G.E. Mylonas, 1961, 257; R. Parker, 2005, 350.

<sup>100</sup> Les femmes se seraient séparées des hommes en arrivant au sanctuaire (Euripide, *Ion*, 1074-1086; Aristophane, *Grenouilles*, 440-453; Pausanias, 1.38.6; N.J. Richardson, 1974, 162; K. Clinton, 1992, 27-28; H. Bowden, 2010, 35).

La *pannuchis* aurait-elle pu laisser libre-cours à une *mania* téléstique ? Rien n'empêche de le croire. Expérimenter des états extatiques aurait même peut-être fait partie intégrante de l'expérience initiatique<sup>101</sup>. Un fragment d'Aristote qui affirme que « ceux qui se font initier n'apprennent pas, mais expérimentent quelque chose » abonde en ce sens<sup>102</sup>. Songeons que l'arrivée à Éleusis marquait un point culminant sur le parcours à la fois géographique et initiatique des mystes en devenir et des mystes déjà consacrés. Qui plus est, les participants, qui étaient alors assurément épuisés de leur journée mais aussi très excités face à leur initiation imminente, se trouvaient dans des dispositions physiologiques favorisant grandement l'expérience d'états altérés de conscience. Sans doute ce bruyant rituel nocturne permettait-il un abandon bien mérité, qui venait renchérir un sentiment religieux déjà exalté, menant les plus fervents à des états paroxystiques. D'un autre côté, la mention des Thyiades *μαινόμεναι* qui dansent pour leur maître *Iakchos* met bien en exergue l'association de celui-ci à Dionysos<sup>103</sup>.

En dépit de l'aspect festif des actes rituels auxquels est associé le nom d'*Iakchos*, ce dernier n'est pas dépourvu de connotations sombres. D'abord, l'initiation aux Grands Mystères consistait vraisemblablement en une expérience émotionnelle très intense<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> Voir A. Clinch, 2021.

<sup>102</sup> Aristote, fr. 15 Rose : τους τελούμενους ού μαθειν τι δεῖν άλλα παθεῖν (sur ce fragment, voir P. Bonnechere, 1998, 455 n. 73; aussi P. Borgeaud, 2007, 194-198).

<sup>103</sup> Sophocle, *Antigone*, 1115-1155, plus précisément v. 1117-1121; Euripide, *Cyclope*, 68-72; *Bacchantes*, 725-726; Strabon, 10.3.10; F. Graf, 1974, 40-58; J.N. Bremmer, 2014, 6 n. 39.

<sup>104</sup> « The staging of fear permeated the sanctuary. The rites regularly enacted terror among the faithful, and monuments dotted the landscape with memories of vengeance and punishment. » (R. Gagné, 2009, 219). Il y avait semble-t-il des visions effrayantes dans l'obscurité (Aristophane, *Grenouilles*, 285-305; J.N. Bremmer, 2014, 13-14). Plutarque raconte qu'avant d'admirer l'apaisante lumière lors de l'initiation aux grandes *teletai*, les initiants courent d'un côté et de l'autre, perdus dans l'obscurité, et rencontrent « des choses terrifiantes, éprouvant des frissons, des tremblements, de la sueur et une grande terreur » (τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἰδρῶς καὶ θάμβος : fr. 178 Sandbach). Plutarque ne précise pas de quelles *teletai* il parle. G.E. Mylonas croit qu'il s'agit des mystères orphiques (1961, 265), mais l'interprétation la

Après tout, c'est auprès de nulle autre que Perséphone, la reine des Enfers, que mène Iakchos<sup>105</sup>. S'apprêtant à visiter l'Hadès pour aller y repêcher son poète favori, Dionysos, déguisé en Héraclès pour faciliter son voyage, traverse sur la barque de Charôn le marais infernal des grenouilles, lesquelles sont dites émettre (ἰαχέω) un doux chant (εὐγηνυς αἰοιδή : Aristophane, *Grenouilles*, 209-220). Aristophane joue possiblement ici sur la sémantique du verbe ἰαχέω, dont les emplois dans la littérature en font un événement sonore annonciateur de mort<sup>106</sup>. Séparant la terre des vivants et celle des morts, le marais marque un lieu de passage entre les deux mondes. Les coassements des grenouilles qui y vivent agissent par conséquent comme un signe sonore liminaire, alors que le verbe choisi par l'auteur (ἰαχέω) ne manque pas d'évoquer en parallèle le nom du personnage – ainsi que les invocations – qui accompagne, dans le cadre des célébrations de Boèdromion, la phase transitionnelle que représente le déplacement d'Athènes au sanctuaire d'Éleusis. Peut-être l'initiation aux Grands Mystères a-t-elle été, elle-même, interprétée comme un voyage outre-tombe. En plus de l'aspect eschatologique du récit afférent à la fête, la présence d'un Ploutonion au sanctuaire pointerait en ce sens<sup>107</sup>. Sitôt que Dionysos accède aux Enfers, il cherche à savoir où se trouve la demeure de Plouton, alors que les femmes dansent entre elles à l'endroit où elles festoient toute la nuit durant pour la

---

plus plausible selon A. Bernabé serait qu'il s'agisse des mystères en général (2009, 105-106; voir aussi W. Burkert, 1987, 91-92; C. Riedweg, 1998, 367 n. 33; I. Lada-Richards, 1999, 90, 98-99, 103). Quoi qu'il en soit, il paraît évident que la participation aux Grands Mystères ait généré une fébrilité chez les initiants, et que l'initiation, qui avait pour but de garantir un meilleur sort dans la vie et dans la mort, ait suscité une palette d'émotions fortes. « Le passage obligé par une expérience contrôlée de la peur et de l'angoisse semble bien avoir été un élément constitutif du rituel éleusinien. » (P. Borgeaud, 2007, 197).

<sup>105</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 399-400 : συνακολουθεῖ πρὸς τὴν θεὸν; « il mène auprès de la divinité ».

<sup>106</sup> Voir *supra*, p. 135-139.

<sup>107</sup> Sur la topographie du sanctuaire et le Ploutonion, voir G.E. Mylonas, 1961, 23-186; J. Travlos, 1949; 1988, 91-169; J. Richardson, 1974, 9-10; K. Clinton, 1992, 13-37; 1994; M.B. Cosmopoulos, 2003. K. Clinton allègue que le Ploutonion devait se situer à Athènes, près de l'Eleusinion, et non au sanctuaire d'Éleusis, dont il associe la grotte à l'*Agelastos Petra*, la pierre sur laquelle Déméter paraît souvent représentée assise (K. Clinton, 1992, 13-27). Or, nous renvoyons à J. Travlos, qui fait état, dans ses reconstructions, d'un Ploutonion situé près de la porte Nord du sanctuaire (voir notamment les figures 136, 150, 170, 179).

déesse, c'est-à-dire autour du puits Callichoron<sup>108</sup>. Si l'on se fie aux reconstructions que propose J. Travlos à propos de la topographie du sanctuaire, le puits se trouvait à l'entrée Nord du sanctuaire et précédait de peu le Ploutonion<sup>109</sup>. Sans vouloir lire dans la comédie d'Aristophane une parfaite reproduction de la séquence héortologique des Grands Mystères, cet extrait semble néanmoins cohérent avec ce que l'on sait des lieux et des premières heures passées à Éleusis. Quoi qu'il en soit, Iakchos, qui fait le lien entre Athènes et Éleusis, s'inscrit dans une zone intermédiaire séparant la vie normale et l'expérience initiatique libératrice des peines que subissent les âmes dans l'Hadès. Ce rôle et le rapport qu'il implique avec la mort n'est d'ailleurs pas étranger à Dionysos, qui revêt un rôle semblable dans le contexte des lamelles funéraires<sup>110</sup>.

### La musique dionysiaque dans le culte de Déméter

Le ton dionysiaque de la *pompê* et de la *pannuchis* – qui pourrait expliquer, en partie, leur absence de l'hymne homérique, dans la mesure où leur tempérament désinvolte contraste avec la nature solennelle du poème, encore que l'hymniste aurait bien pu évoquer ces actes rituels au moyen d'une métaphore<sup>111</sup> – s'insère comme naturellement dans le rituel démétrique, Dionysos occupant, un peu partout en Grèce, une place privilégiée auprès des deux déesses<sup>112</sup>. À Athènes, leurs cultes partagent des

---

<sup>108</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 431-452.

<sup>109</sup> Voir J. Travlos, 1988, fig. 136, 150, 170.

<sup>110</sup> Voir notamment Y. Ustinova, 2017, 137-143; pour des références sur les lamelles funéraires, voir *infra*, la note 112; sur ces lamelles comme témoins d'une perspective eschatologique du culte de Dionysos, voir R. Schlesier, 2001. Sur un vase du peintre de Darius, Dionysos visite les divinités infernales dans leurs domaines souterrains (voir J.-M. Moret, 1993). Le dieu aurait effectué une catapse pour aller chercher sa mère Sémélé dans les ténèbres (Diodore de Sicile, 4.25.4; Pausanias, 2.37.6; Apollodore, 3.5.3; Plutarque, *Moralia*, 566a).

<sup>111</sup> À cet égard, voir le cas d'Iambê, *infra*, p. 349-356.

<sup>112</sup> « (...) dem Zug nach Eleusis eine enthusiastische, den Dionysosfeiern ähnliche Stimmung innewohnte (...) » (F. Graf, 1974, 58). « To be sure, the names 'Iakchos' and 'Dionysos' are not interchangeable, but there



dénominateurs communs notamment sur les plans organisationnel et administratif. S'occupant de gérer la fête des Grands Mystères d'Éleusis, l'archonte basileus veille aussi à l'organisation des Lénéennes<sup>113</sup>, durant lesquelles les *epistatai* en charge des comptes des deux déesses accomplissent des sacrifices<sup>114</sup>. Selon une scholie citée plus haut, le

---

is no reason to suppose that Iacchos was not the Eleusinian aspect of Dionysos and that the 'Dionysiac milieu' of the Iacchos procession was due to the presence of the Dionysiac deity. » (R.G. Edmonds, 2004, 139 n. 79). Voir aussi A. Henrichs, 1982, 140; C. Bérard, 1992a, 38; I. Patera et A. Zografou, 2001, qui soulignent la présence de Dionysos dans le cadre des *Halôa*; R. Koch Piettre 2019. Les *Rhapsodies* orphiques (OF 60-235) relatent un récit faisant de Perséphone la mère de Dionysos-Zagreus (OF 207, 208; Callimaque, fr. 171 = *Etymologicum Magnum*, s.v. Ζαγρεύς; Diodore de Sicile, 5.75.4; Nonnos, 6.165; Photios, *Lexicon*, s.v. Ζαγρεύς; Suda, s.v. Ζαγρεύς; N. Robertson, 2003; F. Graf, 2012a, 1050). Cette généalogie pourrait être plus ancienne (Pindare, fr. 133 Race = Platon, *Ménon*, 81b; Eschyle, *TrGF* 228; Euripide, *TrGF* 472.11; scholie à Pindare, *Isthmiques*, 7.3a.6; R. Pettazzoni, 2009, 33). D'aucuns ont rapproché ces versions orphiques des Petits Mystères d'Agrai (voir F. Graf, 1974, 66-78; N. Robertson, 2003). Dionysos et Perséphone se côtoient sur les lamelles funéraires de Pelinna (OF 485 et 486; voir H.D. Betz, 1998; R.G. Edmonds, 2004, 58-59, 110; (éd.), 2011, 36-37). Au sujet des lamelles funéraires, voir M.L. West, 1975, 229-236; 1982; S.G. Cole, 1980; 2003, 202-205; R. Janko, 1984; R. Parker, 1990, 300; C. Segal, 1990; J.G. Vinogradov, 1991; W. Burkert, 1992, 110; F. Graf, 1993, 239-244; C. Calame, 1995; 2008a; 2008b; L. Zhmud, 1997, 120; H.D. Betz, 1998; C. Riedweg, 1998; R. Merkelbach, 1989; 1999; G. Pugliese-Carratelli, 2001; G. Betegh, 2004; R.G. Edmonds, 2004, 1-110; 2009; (éd.) 2011; G. Casadio, 2009, 36 et la note 14 pour différentes positions de chercheurs; A. Jiménez San Cristóbal, 2009; R. Pettazzoni, 2009, 33-34; J.N. Bremmer, 2014, 55 *et sq.*; voir encore P. Scarpi, 2002, vol. 1, 349-437; A. Bernabé (éd.), 2004-2007; A. Bernabé et A.I. Jiménez San Cristóbal (2008), *Instructions for the netherworld: the Orphic gold tablets*, Leyde/Boston; M.A. Santamaría (2012), *Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica*, *Revista de Ciencias de las Religiones*, 17, 211-252. Sur l'apparition de la terminologie bachique dans l'épigraphie, voir F. Graf, 1985, 285-291.

<sup>113</sup> Aristote, *Constitution d'Athènes*, 57.1.

<sup>114</sup> L'atteste une inscription datée de 329/328 concernant l'offrande de premiers fruits à Éleusis (*IG* II<sup>2</sup> 1672.182). Depuis l'amendement de Thespieus, paru dans un décret daté entre 449 et 447 (*IG* I<sup>3</sup> 32) et qui visait à réorganiser l'administration du sanctuaire de Déméter et de Coré à Éleusis, c'est à un comité d'*epistatai* qu'il incombe de tenir les comptes des deux déesses et de recueillir toute somme d'argent leur étant due (sur ce document, voir M.B. Cavanaugh, 1996, 1-4; T. Leslie Shear, 2016, 163-165; pour la datation du document et les problèmes qu'elle pose, voir B.D. Meritt et H.T. Wade-Gery (1963), « The Dating of Documents to the Mid-Fifth Century-II », *JHS*, 83, p. 111-114). Comme l'atteste l'inscription concernant

dadouque, l'officiant au sommet de la hiérarchie du *genos* des Kêrykes à Éleusis, intervient aussi dans le cadre des Lénéennes<sup>115</sup>. L'implication d'un important serviteur du culte de Déméter éleusinienne lors d'une fête civique consacrée à Dionysos, en plus des relations administratives soulevées, confirme les rapports entre les cultes des deux divinités à Athènes. Elle démontre du reste que leur complicité ne se résume pas à une coopération administrative, mais touche aussi la pratique rituelle et ses officiants<sup>116</sup>.

L'introduction de la phonosphère de Dionysos dans le culte de Déméter consiste assurément en un solide point d'ancrage de cette relation. Nous l'avons vu, plusieurs sources littéraires suggèrent des ambiances sonores dionysiaques lors de certaines étapes rituelles des Grands Mystères. Selon la représentation que propose Aristophane des Thesmophories, les femmes invoquent Bromios à un moment de la fête; le dieu, charmé par les danses et les hymnes des nymphes, se joint à la fête et danse toute la nuit<sup>117</sup>. Que cette brève description soit inspirée ou non d'un acte rituel authentique, l'invocation à Bromios et la participation de celui-ci à la fête ne paraissent pas incohérentes avec les pratiques démétriques, qui accordent une place à Dionysos et

---

l'offrande des prémices, ces *epistatai* géraient en parallèle certains comptes relatifs aux sacrifices accomplis lors des Lénéennes (voir M. Fauquier et J.-L. Villette, 2000, 284). La mention de ces comptes dans une inscription concernant Éleusis s'expliquerait par le fait que « (...) the epistatai grouped together in one series of accounts the expenses for all the work currently under their management in order to facilitate their bookkeeping » (T. Leslie Shear, 2016, 185 et n. 90).

<sup>115</sup> Scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 479.4-6, cité *supra*, p. 337.

<sup>116</sup> Abondent en ce sens les dires du scholiaste à Lucien, qui précise que les *Halôa* « comportent des mystères en l'honneur de Déméter, Corè et Dionysos » (μυστήρια περιέχουσα Δήμητρος καὶ Κόρης καὶ Διονύσου : scholie à Lucien, *Dialogue des hétaires*, 7.4.1-2; *Lexica Segueriana*, s.v. ἁλώα : ἑορτὴ Δήμητρος καὶ Διονύσου; I. Patera et A. Zografou, 2001; R. Koch Piettre, 2019, 113-114).

<sup>117</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 990-994; Furley-Bremer, vol. I, 358-359.



Figure 37a

notamment à sa musique. Outre les textes, des vases entérinent l'importance du dieu et de sa phonosphère auprès de Déméter. Sur une hydrie à figures rouges datée du IV<sup>e</sup> siècle, Déméter assise et tenant son sceptre fait face à Dionysos, lequel siège sur un omphalos, un thyrsos à la main (figure 37a)<sup>118</sup>. Dans le coin gauche, un personnage féminin frappe sur un tympanon (figure 37b). La présence de

Dionysos, mais surtout du tympanon, qui, à cette époque, a bien intégré la phonosphère du dieu, étaye l'insertion d'éléments sonores dionysiaques dans l'univers démétrique<sup>119</sup>. Si les modalités de représentation des deux divinités indiquent leur égalité, le contexte éleusinien – et donc démétrique – de la scène se devine par la présence de Perséphone tenant des torches, et d'un homme drapé portant un bâton, en lequel on reconnaît Triptolème ou l'un des autres personnages légendaires liés à la fondation du culte des deux déesses à Éleusis. Sur un cratère à volutes à figures rouges, les deux divinités ne figurent pas sur le même



Figure 37b

<sup>118</sup> Concernant l'omphalos à Éleusis, voir K. Clinton, 1992, 121-125. On trouve plusieurs images de ce genre dans le corpus iconographique : sur une hydrie du IV<sup>e</sup> siècle montrant Déméter et Dionysos siégeant, un thyrsos à la main (Kiel, Antikensammlung B268, *BAPD* 30052); sur une pélikè à figures rouges trouvée à Athènes, montrant Déméter assise avec son sceptre et Dionysos avec son thyrsos (Collection inconnue, Sandford Graham, *BAPD* 5793); sur une hydrie à figures rouges trouvée en Crète, illustrant Déméter assise et Dionysos sur un omphalos (Athènes, National Museum CC1851, *BAPD* 5791).

<sup>119</sup> Un cratère à figures rouges du IV<sup>e</sup> siècle montre d'un côté Triptolème sur son char, de l'autre Dionysos, un thyrsos à la main, accompagné d'une ménade qui joue du tympanon (Bremen, Zimmermann-Antikenmuseum im Schnoor, *BAPD* 41655).

flanc : d'un côté, Déméter assiste Triptolème sur son char (figure 38a), de l'autre, Dionysos paraît, tournant le dos à un Papposilène qui échange un regard avec une joueuse



Figure 38a

de *barbiton* (figure 38b). Or, des composantes et traits picturaux trahissent la complémentarité des deux scènes. D'abord, Dionysos se montre tel qu'il a l'habitude de le faire en présence de la grande déesse d'Éleusis, c'est-à-dire portant le thyrses et affichant une contenance calme, dénuée d'exubérance. Une femme devant lui tient une œnochoë, effectuant ainsi un geste qui répond à celui que pose Déméter sur l'autre flanc. À la jonction des deux scènes, sous l'une des deux anses, figure le dieu Pan dans une attitude corporelle qui met bien en exergue sa position charnière, portant le regard vers la scène démétrique tout en projetant son corps vers la scène dionysiaque (figure 38c)<sup>120</sup>. Sous l'autre anse, un satyre, dont la tête a disparu, fait face à Dionysos et ses

<sup>120</sup> K. Clinton (1992, 26-27) note des corrélations entre les deux scènes, mais s'interroge sur la présence de Pan, alléguant que ce dernier n'entretient aucun rapport avec Dionysos ou Déméter dans l'iconographie du V<sup>e</sup> siècle. L'hypothèse qu'il avance, voulant que Pan incarne ici le symbole de la caverne, encore qu'elle soit possible, semble taillée sur un lit de Procuste pour mieux satisfaire ses vues. D'autres renvois, selon nous davantage plausibles, peuvent servir à comprendre la présence du dieu sur ce vase et sa position symétrique avec le satyre sous l'autre anse. D'abord, Pan s'introduit dans le cercle de Dionysos au moins dès le V<sup>e</sup> siècle (P. Borgeaud, 1979, 169; V. Sabetai, 2018, 6). Il est associé de près à la danse et à la musique, composantes inhérentes à l'univers de Dionysos et qui paraissent ici dans la figuration du *barbiton* (Eschyle, *Perses*, 449; Sophocle, *Ajax*, 695-700; Euripide, *Ion*, 500-502). Comme les nymphes et Dionysos, Pan affectionne les retraites naturelles (Euripide, *Bacchantes*, 951-9520), alors que son ityphallisme rappelle celui des satyres et leur caractère lubrique (Aristophane, *Lysistrata*, 995-997). Pan est par ailleurs le fils d'Hermès (Platon, *Cratyle*, 408d), dieu qui préside aux passages entre les mondes et qui revêt quelque fonction en ce sens à Éleusis (cf. figure 45; Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1547-1548). Peut-être n'est-ce pas par hasard que Pan se situe sur le vase à la croisée des deux scènes. On trouve chez des lexicographes un récit selon lequel Iambé serait la fille d'Écho et de Pan (voir *infra*, p. 353 n. 139). Enfin, durant leur échange avec Dionysos, les grenouilles du marais infernal évoquent la lyre des Muses, la flûte de Pan, et la *phorminx* d'Apollon (Aristophane, *Grenouilles*, 228-235). L'« interculturalité » de Pan et d'Apollon dans la grotte sacrée au pied



Figure 38b

l'honneur de Dionysos. Un premier écueil de cette hypothèse réside dans l'inexistence d'un sanctuaire de Dionysos à Éleusis, du moins selon les données archéologiques actuelles<sup>122</sup>. Sans l'annihiler complètement, cette lacune réduit néanmoins considérablement la plausibilité du postulat, lequel fait du reste fi de la contiguïté des deux divinités sur d'autres images.

suivants. Le pourtour du cratère se déploie donc, certes en deux temps, mais selon un ensemble cohérent et unifié. Le *barbiton* aux mains du personnage féminin qui regarde le Papposilène entérine encore une fois l'insertion de la musique dionysiaque dans la sphère de Déméter. K. Clinton<sup>121</sup> avance que ce vase représente d'un côté les mystères, de l'autre un festival éleusinien tenu en



Figure 38c

de l'Acropole pourrait expliquer en partie leur solidarité dans le texte. Consacrée à Pan, la grotte aurait été le théâtre du viol de la princesse Kreusa, fille d'Érechthée, par Apollon, union de laquelle naît Ion (Aristophane, *Lysistrata*, 721; Euripide, *Ion*, 936-954). Aucune de ces connexions ne peut servir de preuve, mais elles démontrent qu'il est plusieurs façons d'interpréter la figure de Pan sur ce vase.

<sup>121</sup> K. Clinton, 1992, 124.

<sup>122</sup> R. Parker, 2005, 341. « (...) Dionysus might well have played a part at the Demeter festival. » (M.L. West, 1974, 24). « It is widely known that Dionysus is sometimes celebrated at Eleusis, only marginally, or even indirectly, as is shown in Euripides' *Ion*. More than this, in the second antistrophe of the second stasimon of *Helen*, after the narrative about Demeter, the Chorus speaks of the power of the night festivals of the goddess (παννυχίδες, 1365). They associate them with the roaring and thundering Dionysus-Bromius on account of his attributes, such as the nebris, the ivy, the narthex, and the rhombus (1358-1362). » (C. Semenzato, 2020, 850).

D’ailleurs, non seulement Dionysos figure sur des scènes éleusiniennes, mais il s’immisce très franchement dans le cercle des personnages les plus démétriâques. Par exemple, sur le fragment d’un chous attique, le dieu regarde à sa droite une femme munie de torches, possiblement Perséphone ou Déméter, alors qu’on reconnaît à sa gauche le char ailé de Triptolème (figure 39)<sup>123</sup>. Une telle position centrale rend difficile de nier la possibilité que le dieu ait joué un rôle dans le cadre du culte de la déesse à Éleusis. Peut-être cette familiarité, pour le dire ainsi, entre les deux instances traduit-elle leur

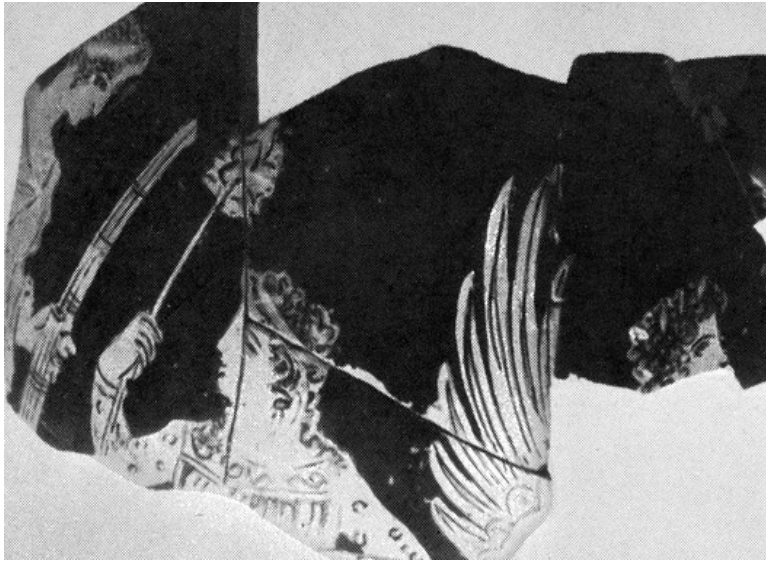


Figure 39

complémentarité sur le plan de leurs prérogatives agraires, l’une assurant la nourriture par l’abondance des moissons de céréales, l’autre fournissant le vin, par la viticulture<sup>124</sup>. Quoiqu’il en soit, il s’impose de reconnaître qu’il n’est pas du tout incohérent d’appréhender également

– la question demeure complexe certes – la présence de Dionysos en contexte éleusinien sous la perspective sonore, le dieu se montrant garant du caractère festif des rituels en l’honneur de Déméter, une divinité qui assure comme lui la fécondité des sols et des fruits, mais dont la nature plutôt silencieuse invite la musique et les danses d’autres sphères à venir rehausser ses festivités<sup>125</sup>. L’on pourrait certes argumenter que la figure

<sup>123</sup> Voir aussi les vases mentionnés *supra*, p. 344 n. 118 et 119.

<sup>124</sup> L’article de R. Koch Piettre (2019) traite notamment de la complémentarité des domaines agraires des deux divinités, et des boissons (vin et *kykeôn*) produites à partir des raisins et céréales obtenus par cette agriculture. Voir aussi G. Casadio, 2009, 35.

<sup>125</sup> E. Simon proposait que « the frequent juxtaposition of Eleusinian and Dionysian pictures on the same vessel may be seen in light of Athenian export to Etruria » (1997, 97). Or, tous ces vases n’ont pas été trouvés en Italie du Sud, sans compter que le panhellénisme du culte éleusinien – en plus de la diffusion

d'Iakchos assure déjà la dimension sonore de la procession et de la *pannuchis*, et que l'on devrait s'expliquer autrement la présence de Dionysos à Éleusis. D'abord, notons qu'une musique de type dionysiaque est tout à fait susceptible d'avoir intégré d'autres fêtes démétriques, comme les Thesmophories<sup>126</sup>, avec lesquelles Iakchos n'entretient pas de rapport apparent. Rappelons aussi qu'au moins dès la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle, Iakchos est appréhendé par les Athéniens comme l'une des multiples facettes de Dionysos. Il n'est sans doute pas anodin qu'Aristophane ait précisément choisi ce dieu dans la représentation comique qu'il fait de la procession *post mortem* des mystes. Le tempérament dionysiaque de la *pompê* et de la *pannuchis* justifierait donc, du moins en partie, la présence du dieu auprès de Déméter éleusinienne. Si la contiguïté de Dionysos et d'Iakchos sur un lécythe à figures rouges<sup>127</sup> semblerait fragiliser notre raisonnement, rappelons que la représentation, côte-à-côte, de différentes versions d'une même divinité n'est pas inédite. R. Parker remarque sur le relief de Lakrateidês, daté de l'époque hellénistique, la solidarité des couples Perséphone-Hadès et Thea-Theos, leurs alter ego<sup>128</sup>, une particularité que permet la grande perméabilité du polythéisme grec.

---

ubiquitaire en Grèce de la potterie attique –rend improbable un rapport exclusif entre un type d'image et un marché local en particulier (voir R. Parker, 2005, 334). Cette explication précipitée a pour effet d'évacuer la question même du rôle de Dionysos dans les mystères de Déméter, question certes épineuse, mais inévitable.

<sup>126</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 990-994. Sur la difficile question des rapports entre Dionysos et Déméter, voir I. Patera et A. Zografou (2001, n. 28) qui en résumant brièvement les principaux points de vue.

<sup>127</sup> Lécythe attique à figures rouges daté entre 400 et 300, Sofia, National Museum 7721; *BAPD* 41041.

<sup>128</sup> Éleusis, Archaeological Museum 5079; *IG* II<sup>2</sup> 4701; K. Clinton, 1992, 51-53; R. Parker, 2005, 335-337. Perséphone et Hadès ne sont pas mentionnés à Éleusis, où ils paraîtraient sous les noms de Thea et Theos (K. Clinton, 1992, 114-115). Lakrateidês était prêtre de Theos, Thea et Eubouleus, auxquels des sacrifices étaient offerts (*IG* I<sup>3</sup> 78.37-40). Thea côtoie Corê et Déméter sur le relief de Lysimachidês (Athènes, National Museum 1519; *IG* II<sup>2</sup> 4683).

## Les aischrologiai et lambê

L'enthousiasme que suscite la célébration des Grands Mystères est manifeste dans la comédie des *Grenouilles*. À côté du chœur, qui se réjouit d'observer cette fête ludique (φιλοπαίγμων : v. 333), les deux protagonistes affichent une fébrilité palpable, qu'exacerbent l'odeur alléchante de la viande de porc et la vue d'une jolie jeune fille dont les mouvements de danse laissent entrevoir la poitrine<sup>129</sup>. Cette mise en scène s'inspire sans doute, du moins dans une certaine mesure, de l'expérience vécue par les initiants et les mystes, offrant ainsi une image moins idéalisée – et donc probablement plus réaliste – de la fête des mystères et des plaisirs qu'elle pouvait procurer. Aussi les deux hymnes qui forment le noyau de la parodos évoquent-ils des rires, des jeux et des plaisanteries :

Χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως  
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους  
λειμώνων ἐγκρούων  
κάπισκώπτων  
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.  
(...)  
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον  
παῖσί τε καὶ χορεῦσαι.  
καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶπεῖν,  
πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ  
τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως  
παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα  
ταινιοῦσθαι.

---

<sup>129</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 335-340, 412-414. « In this rare joint cavalcade of the two sexes, awareness of others, including sexual awareness, was predictably acute. » (R. Parker, 2005, 350). Il y avait apparemment des moments pendant la fête où les hommes et les femmes étaient séparés, notamment à l'arrivée au sanctuaire, ce qui n'empêche pas que la plupart du temps, les individus des deux sexes festoyaient ensemble.



Que chacun maintenant s'avance virilement  
dans le sein en fleur des prairies  
en frappant du pied et  
se laissant aller au rire, aux jeux et aux moqueries.

(...)

Et puissé-je en sécurité toute la journée  
danser aussi avec les garçons  
Et dire maintes choses drôles,  
maintes choses sérieuses, et  
m'étant laissé aller au jeu et au rire,  
de façon digne de ta fête, être vainqueur  
et couronné de bandelettes.

(Aristophane, *Grenouilles*, 372-376, 384-394)<sup>130</sup>

Ces jeux et moqueries que pointent les verbes ἐπισκώπτω, παίζω et χλευάζω renvoient vraisemblablement aux rituels d'invectives (αἰσχρολογία) caractéristiques des fêtes démétriques, notamment des Grands Mystères, des Thesmophories et peut-être aussi des *Stênia*<sup>131</sup>. Lors des festivités de Boêdromion, des *aischrologiai* auraient été échangées au moment où la procession cheminait sur le pont surplombant la rivière Kêphissos<sup>132</sup>. Le

---

<sup>130</sup> Furley-Bremer (vol. I, 366) notent au sujet de la comédie d'Aristophane : « it is difficult to discern how much of the chorus' ritual play (παίζειν) belongs to the genre of comedy, and how much to the revelry permitted and normal at Eleusis ». Les allusions à la danse et aux jeux sont fréquentes dans les *Grenouilles* (v. 375, 390, 392, 414, 443-444, 452), mais ne sont pas absentes d'écrits plus sérieux (*Hymne homérique à Déméter*, 2.205; Sophocle, *Antigone*, 1150-1152; Euripide, *Ion*, 1074-1086). D'un autre côté, le chœur de mystes chante les déesses sur un ton respectueux et solennel (Furley-Bremer, vol. I, 340-341).

<sup>131</sup> Aristophane, *Guêpes*, 1361-1363; scholie à ce passage; *Thesmophories*, 94; N.J. Richardson, 1974, 23, 214; M. Olender, 1985, 35-36; K. Clinton, 1992, 63; H.P. Foley, 1994, 45-46; R. Parker, 2005, 274, 279; S.I. Johnston, 2013, 376; pour les *Stênia*, *supra* p. 316 n. 22; sur les rituels d'invectives de façon générale : Hérodote, 5.83; Diodore de Sicile, 5.4.7; Apollodore, 1.5.1; Plutarque, *Moralia*, 417c4-6.

<sup>132</sup> Scholie à Aristophane, *Pluton*, 1014; Strabon, 9.1.24; Hésychios, s.v. γεφυρίς; s.v. γεφυρισταί; G.E. Mylonas, 1961, 256; N.J. Richardson, 1974, 23; M.L. West, 1974, 24; M. Olender, 1985, 36-37; H.P. Foley, 1994, 45-46; C. Calame, 2000, 53-54; R.G. Edmonds, 2004, 126.

ton festif et relâché de la *pompê* cadre en effet avec la nature désinvolte de ce type de rituel<sup>133</sup>. Dans les *Grenouilles*, les moqueries qu'émet le chœur des mystes à propos de certaines personnalités publiques de la cité pourraient faire allusion à cette étape de la fête des mystères<sup>134</sup>. On peut toutefois supposer un tout autre type d'insultes dans le cadre des Thesmophories, auxquelles seules les citoyennes mariées participaient. Sans doute les échanges auxquels s'adonnaient ces femmes touchaient-ils plus spécifiquement la féminité, la vie de couple et la vie familiale<sup>135</sup>.

Commémorant le deuil et l'abstinence de Déméter<sup>136</sup>, tout en s'accompagnant d'« impudicités » considérées comme amusantes, les fêtes démétriques, comme toute fête religieuse grecque d'ailleurs, s'articulent selon des phases contrastantes. Dans l'hymne homérique dédié à la déesse, le deuil et le rire se côtoient de très près :

δηρὸν δ' ἄφθογος τετιημένη ἦστ' ἐπὶ δίφρου,  
οὐδέ τιν' οὔτ' ἔπει προσπύσσετο οὔτε τι ἔργω,  
ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος  
ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνιοι θυγατρὸς.  
πρὶν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα  
πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνια ἀγνήν  
μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν·  
ἦ δὴ οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὖαδεν ὄργαϊς.

Longtemps tristement assise sur le siège, sans voix,

<sup>133</sup> Les *aischrologiai* concernent aussi l'univers dionysiaque (M.L. West, 1974, 22 *et sq.*; *supra* p. 215 n. 19).

<sup>134</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 416-430; *pace* R.G. Edmonds, 2004, 126.

<sup>135</sup> Abonde en ce sens un passage des *Thesmophories* d'Aristophane (v. 533-543). Évidemment, Aristophane ne devait pas savoir précisément ce que se disaient les femmes à cette occasion, et sans doute son rapport à la fête – il est un homme exclu d'une fête réservée aux femmes – influençait-il l'idée qu'il s'en faisait. Or, il faut en convenir, la vie des Athéniennes se résumait d'ordinaire aux sphères de la vie privée. Il est donc vraisemblable que les insultes qu'elles prenaient plaisir à échanger aient gravité autour de ces thèmes.

<sup>136</sup> F.I. Zeitlin, 1982, 144.

ne saluant personne, que ce soit par un mot ou par un geste,  
mais déprimée, [la déesse] s'abstenait de nourriture et d'eau  
et restait assise, se languissant pour sa fille à la ceinture profonde.  
Jusqu'à ce qu' lambê, attentionnée,  
émettant maintes blagues et plaisanteries,  
fit sourire, puis rire la déesse, dont le cœur devint bienveillant.  
Elle qui, par la suite la charma dans ses colères.  
(*Hymne homérique à Déméter*, 2.198-205)

Ce passage, qui témoigne de l'effet positif qu'ont les plaisanteries (χλεῦαι) d' lambê sur la déesse, se présente comme un *aition* des rituels d'*aischrologiai*<sup>137</sup>, tout en en suggérant la fonction apotropaïque. Car une fois divertie par les propos de la servante de Kéléos, Déméter oublie, momentanément du moins, sa peine et sa colère, et redevient bienveillante. Cette disposition s'avère de bon augure pour les mortels, puisque « lorsque Déméter rit, la fin de sa désolation annonce le retour prochain de la fécondité pour les terres »<sup>138</sup>. Dans cette perspective, les rituels d'invectives jouent un rôle capital au niveau de l'imaginaire culturel et de la pratique, en garantissant la faveur de la divinité et, conséquemment, la fécondité des terres, des troupeaux et des femmes. Le fait est d'autant plus intéressant que la composante votive, ici vocale – et donc sonore –, implique toujours une forme de contact entre le mortel qui offre et la divinité qui reçoit. Rappelons que c'est le son du tympanon qui détourne la déesse de son deuil dans l'*Hélène* d'Euripide (v. 1347). Cette particularité euripidienne a pour effet de renforcer

---

<sup>137</sup> Apollodore (1.5.1) fait de l'épisode d' lambê l'*aition* des plaisanteries lors des Thesmophories. Dans l'*Hymne à Déméter* de Philicos, lambê est dite venir de Halimos, près d'Athènes et de Salamine, où les Thesmophories impliquaient des danses et des jeux (Plutarque, *Vie de Solon*, 8.4; Polyen, *Strategemata*, 1.20.2). « There is no doubt that lambê's χλεῦαι are the mythical prototype of some ritual raillery of a comic, insulting and probably indecent sort, which must have borne the name ἰαμβοί » (M.L. West, 1974, 24). Pour des variantes de l'épisode d' lambê, voir H.P. Foley, 1994, 45-46; sur lambê et les sources afférentes, M. Olender, 1985, 3-15.

<sup>138</sup> M. Olender, 1985, 37-38. « Ritual offerings also secured divine assistance during the agricultural cycle, promoting fertility and productivity. » (R. Rehm, 2020, 822).

l'assimilation de Déméter et de la Mère des dieux, par la substitution à lambê d'un instrument sonore qui, dans le culte auquel il appartient en propre, possède aussi des vertus apotropaïques. lambê consiste, en fin de compte, en une métaphore anthropomorphisée d'une composante sonore inhérente à la fête des mystères et à d'autres fêtes honorant Déméter<sup>139</sup>, composante qui vise à réprimer le courroux de la déesse et, du même coup, à s'assurer ses faveurs en matière de fécondité et d'abondance.

Le nom d'lambê fait aussi référence en parallèle au mètre iambique, qui est cher à Déméter<sup>140</sup>. Aussi le chœur des *Grenouilles* délaisse-t-il l'anapeste au profit de ce mètre lorsqu'il entame un hymne la déesse<sup>141</sup>. Il est à cet égard significatif que la plus ancienne occurrence connue du terme ἰάμβος paraisse dans un fragment d'Archiloque de Paros, une île où le culte de Déméter avait une grande importance<sup>142</sup>. Si l'on en croit Pausanias

---

<sup>139</sup> Dans des sources plus tardives, on la dit fille d'Écho et de Pan, deux instances sonores dont la première aurait de surcroît un sanctuaire sur la route vers Éleusis (Philochoros *FGrH* 328 F 103; scholie à Euripide, *Oreste*, 964.18-19; scholie à Nicandre, *Alexipharmakes*, 130a18; *Etymologicum Gudianum*, s.v. ἰάμβη; *Etymologicum Magnum*, s.v. ἰάμβη; *Etymologicum Parvum*, s.v. ἰάμβη; voir M. Olender, 1985, 21-22). Une inscription datée de la toute fin du II<sup>e</sup> siècle précise qu'un sanctuaire d'Écho se trouvait sur la route vers Éleusis (*IG* II<sup>2</sup> 1011.7).

<sup>140</sup> Hipponax, fr. 183 Gerber; Philochoros *FGrH* 328 F 103; Nicandre, *Alexipharmakes*, 129-132; scholie à Euripide, *Oreste*, 964.17-18; Hésychios, s.v. ἰάμβη, ἰαμβίζειν; *Etymologicum Magnum*, s.v. ἰάμβη, ἰαμβοφάγος; voir N.J. Richardson, 1974, 213; M.L. West, 1974, 22-39. Dans des versions ultérieures, lambê devient Baubô (*OF* 52 Kern; Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2.20.2-3; Arnobius, *Adversus nationes*, 5.25-26). M. Marcovich (1986) analyse en parallèle ces deux sources et la place qu'y tient Baubô (voir aussi F. Graf, 1974, 194). Sur Baubô, voir F. Graf, 1974, 194-200; C. Picard, 1927; surtout M. Olender, 1985, *passim*; A. Rotstein, 2009, 176-180; sur le rythme et la poésie iambiques, voir *supra*, p. 59-63.

<sup>141</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 388-394; voir N.J. Richardson, 1974, 214; Furley-Bremer, vol. II, 367; A.L. Ford, 2011, 349. L'*Hymne à Déméter* de Philicos est entièrement en hexamètre choriambique (D.L. Page (éd.), 1941, 403 n. a).

<sup>142</sup> Archiloque, fr. 215 Gerber; pour l'origine du poète : Strabon, 10.5.7; pour l'importance du culte démétrique sur l'île de Paros : *Hymne homérique à Déméter*, 2.491; Pausanias, 10.28.3; voir N.J. Richardson, 1974, 321-322, commentaire sur le vers 491 de l'hymne homérique; M.L. West, 1974, 22-24; H.P. Foley, 1994, 63; D.E. Gerber (éd.), 1999a, 2.

(10.28.3), la famille du poète de Paros avait été très impliquée auprès de la déesse et dans la propagation de son culte<sup>143</sup>. Le fragment d'une chanson attribuée à Archiloque, intitulée Ἰόβακχοι, est construit sur les mètres iambique et trochaïque<sup>144</sup> :

Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης τὴν  
πανήγυριν σέβων

Célébrant la fête de chaste  
Déméter et de Corè  
(Archiloque, *IEG* 322)

Ce court extrait confirme du moins qu'Archiloque composait des vers pour la déesse et sa fille. Il corrobore par ailleurs la solidarité de Déméter et de Dionysos, le terme Ἰόβακχοι faisant probablement référence aux suivants du dieu bacchant. On retrouve l'expression Ἰό βακχαι (ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι) dans les *Bacchantes* d'Euripide (v. 577), et c'est alors Dionysos lui-même qui s'adresse à ses suivantes lydiennes. D'un autre côté, le mètre iambique serait propice à susciter le rire<sup>145</sup>, et offrirait une cadence parfaite pour les *aischrologiai*. Le fait que les invectives prononcées par les mystes dans la comédie d'Aristophane soient construites sur ce mètre abonde en ce sens<sup>146</sup>. L'on peut par conséquent penser que les *aischrologiai* rituelles aient pu, à certains moments, adhérer à ce modèle métrique et/ou s'accompagner de poèmes et de chants analogues<sup>147</sup>.

---

<sup>143</sup> « The original use of the iambic rhythm was probably religious, and connected especially with the festivals of Demeter and Dionysus. » (N.J. Richardson, 1974, 213). Sans adhérer pleinement à cette assertion, il est néanmoins possible qu'Archiloque ait employé une poésie iambique pour honorer les dieux, et notamment Déméter.

<sup>144</sup> Voir D.E. Gerber (éd). 1999, 281.

<sup>145</sup> Platon, *Lois*, 11.935e; Aristote, *Poétique*, 1336b21, 1448b 32-33 (cité *supra*, p. 61), 1449a 2-6.

<sup>146</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 420-434; N.J. Richardson, 1974, 214; K. Dover, 1997, 239-240; A.L. Ford, 2011, 349-350.

<sup>147</sup> « It seems a reasonable deduction from all this that in festivals honouring both Demeter and Dionysus there were cult songs of an insulting and/or obscene nature and that from these a poetic genre, what we

Dans un autre ordre d'idées, il est intéressant de remarquer le poids décisif qu'a le genre littéraire sur le contenu des œuvres. Peut-être imaginé par l'auteur de l'*Hymne homérique à Déméter*<sup>148</sup>, le personnage d'Iambê sert à évoquer de façon implicite les rituels d'*aischrologiai*, dont les propos licencieux détonneraient avec cette poésie de type épique. En revanche, les plaisanteries et invectives servent parfaitement les objectifs et intérêts de la comédie. Aussi Aristophane en fait-il bon usage dans ses *Grenouilles*, lorsqu'il s'en prend, par la bouche de son chœur, à des personnalités publiques d'Athènes. La comédie est en ce sens beaucoup plus souple, actuelle, et terre-à-terre que la poésie épique, hymnique ou tragique<sup>149</sup>. À la différence de l'hymne homérique, dont on peut croire que l'un des objectifs consistait à promouvoir partout en Grèce le culte éleusinien de Déméter, les *Grenouilles* visaient à remporter l'agôn aux Lénéennes de 405<sup>150</sup>, en gagnant par le rire un public essentiellement athénien. Pour atteindre son objectif, Aristophane avait tout intérêt à puiser dans le bain des controverses publiques de sa cité. Inversement, la nature atemporelle et panhellénique du récit raconté par l'hymne homérique a probablement contraint le poète à en sacrifier tout élément proprement local, susceptible d'être mal saisi par les Grecs d'autres régions, au profit de

---

can call 'literary iambus,' was developed. » (D.E. Gerber (éd.), 1999a, 3). N.J. Richardson (1974, p. 214) ne pointe pas directement le rituel d'invectives sur le pont, mais entrevoit la possibilité que l'iambe ait été employé pour émettre des propos moqueurs à Éleusis.

<sup>148</sup> Cet hymne comporte la plus ancienne version connue de ce récit (notamment M. Olender, 1985, 9). Nous n'excluons pas la possibilité que l'auteur de l'hymne se soit inspiré d'un récit existant, et que la figure d'Iambê ne soit pas de son propre cru.

<sup>149</sup> La comédie reflète la vie quotidienne des Grecs plus fidèlement que n'importe quel autre type de littérature (W. Allan, 2004, 127; R.G. Edmonds, 2004, 142-146). Aristophane va jusqu'à demander par la bouche du chœur de remporter la victoire de l'agôn (v. 391-393). Au contraire, les hymnes culturels et la tragédie « treat everyday realism with a fine disregard » (R. Parker, 1991, 4). « The cult hymn is a form of worship directed towards winning a god's goodwill and securing his or her assistance or favour. Literature is concerned with the entertainment and enlightenment of the audience addressed: it may treat of the gods but it does not address them directly. » (Furley-Bremer, vol. I, 2).

<sup>150</sup> Voir J. Henderson (éd.), 2002, 3.

motifs largement diffusés en Grèce<sup>151</sup>. Les composantes culturelles sonores, notamment les *aischrologiai* et le mètre iambique, se voient donc intégrés au récit littéraire mais sous un format qui concorde avec le genre et les modalités performatives de l'œuvre<sup>152</sup>. Un tel formatage de la donnée sonore est perceptible dans le personnage d'Iambê, ainsi que dans le tympanon qu'utilise Cypris dans l'*Hélène* d'Euripide notamment.

### **Les Eumolpides : un héritage musical ancestral**

#### Eumolpe ou le beau chant des hiérophantes

À côté des ambiances et éléments sonores qui animent les pratiques honorant Déméter, tout un pan de la phonosphère de la déesse s'inscrit dans un imaginaire dont le *genos* sacerdotal des Eumolpides se fait le patrimoine vivant<sup>153</sup>. Administrant le sanctuaire d'Éleusis en collaboration avec le *genos* des Kêrykes, et gérant les affaires d'autres sanctuaires de la déesse<sup>154</sup>, le *genos* des Eumolpides s'affirme comme la pierre angulaire du culte de Déméter en Attique. Dérivé d'Eumolpe, l'un des protecteurs de la cité d'Éleusis auxquels la déesse révèle ses *orgia*<sup>155</sup>, le nom de ce *genos* l'inscrit dans la

---

<sup>151</sup> La légende éleusinienne est certes *a priori* locale, mais la grande popularité, partout en Grèce, du culte de Déméter à Éleusis et, surtout, de la fête annuelle des Grands Mystères, confère au récit relatant la fondation du sanctuaire une portée panhellénique.

<sup>152</sup> « (...) the performance context is of a critical importance for the determination of genre. » (A. Faulkner et O. Hodgkinson, 2015, 9)

<sup>153</sup> Issus de la classe aristocratique, les membres de ce *genos* sont d'honorables *καλοὶ κάγαθοί* (Démosthène, *In Neaream*, 117).

<sup>154</sup> R. Parker, 2005, 317; pour l'autorité des Eumolpides sur le sanctuaire d'Éleusis, K. Clinton, 1974, 8; R. Parker, 2005, 90.

<sup>155</sup> *Hymne homérique à Déméter*, 2.149-154, 475-476; sur Eumolpe, voir F. Graf, 1974, 18; K. Clinton, 1992, 75-78. On ne trouve aucune allusion aux Kêrykes dans l'hymne homérique. Un récit circulant à l'époque classique fait d'Eumolpe le fils de Poséidon, lui attribue des origines thraces et le présente comme un chef de file dans la rébellion des Éleusiniens contre le roi athénien Érechthée (Thucydide, 2.15.2; Euripide, *TrGF* 370.48; *Phéniciennes*, 854-855; Platon, *Ménexène*, 239b; Isocrate, *Panegyrique*, 68; *Panathénaïques*, 193;

lignée directe de ce personnage légendaire. Les Eumolpides se font par conséquent garants de la transmission des *orgia*, que Déméter en personne confia à leur ancêtre, tout en se voyant auréolés d'une majesté presque divine, héritée de ce contact<sup>156</sup>. Mais Eumolpe est aussi connu pour ses talents poétiques, comme l'indique son nom, qui signifie « beau chant »<sup>157</sup>. Si l'héritage des Eumolpides se traduit par leur autorité incontestable au niveau de l'administration et de la pratique du culte de Déméter, et notamment de ses Grands Mystères, il peut s'interpréter aussi selon une perspective musicale. C'est en effet d'une belle voix que chante l'hiérophante lors de la célébration des mystères, lui

ὄς τελετὰς ἀνέφηνε καὶ ὄργια πάννουχα μύσταις  
Εὐμόλπου προχέων ἱμερόεσσαν ὄπα.

qui dévoilait les *teletai* et les *orgia* aux mystes durant la *pannuchis*,  
déversant sa voix charmante, digne d'Eumolpe.

(IG II<sup>2</sup> 3639)

Appartenant au *genos* des Eumolpides<sup>158</sup>, et ayant l'extraordinaire privilège de révéler les mystères aux initiants<sup>159</sup>, l'hiérophante se fait le haut dignitaire héritier des compétences et connaissances poétiques de son aïeul<sup>160</sup>. La beauté de sa voix était à ce point

---

Lycurgue, *In Leocratem*, 98-100; Philochoros *FGrH* 328 F 13, F 105; voir G.E. Mylonas, 1961, 26 n. 10). Selon un scholiaste à Sophocle (*Œdipe à Colone*, 1053), la généalogie des Eumolpides comprendrait plusieurs Eumolpes : le premier aurait mené la guerre contre Érechthée, alors que c'est au cinquième de la lignée que l'on devrait l'institution des mystères.

<sup>156</sup> L'hiérophante avait des allures royales (voir K. Clinton, 1974, 32).

<sup>157</sup> *LSJ*, s.v. εὐμόλπος : « sweetly singin »; *LSJ*, s.v. εὐμολπέω : « sing well »; Hésychios, s.v. εὐμολπία : εὐφώνια; R. Parker, 2005, 352; pour la généalogie, voir scholie à Eschine, *Contre Ctésiphon*, 18.6; *Etymologicum Magnum* s.v. Εὐμολπίδαι; *Lexica Segueriana* s.v. Εὐμολπιδῶν.

<sup>158</sup> K. Clinton, 1974, 8, 10; N.J. Richardson, 1974, 8.

<sup>159</sup> IG II<sup>2</sup> 3661; Hésychios, s.v. ἱεροφάντης; G.E. Mylonas, 1961, 229-230; K. Clinton, 2004, 90.

<sup>160</sup> N.J. Richardson, 1974, 197; K. Clinton, 1974, 46; 1992, 75; 2004, 90; J.N. Bremmer, 2014, 13.



proverbiale qu'il suffisait à Philostrate, au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, de dire qu'Apollonios était devenu « la voix sortant de l'Anaktoron » pour évoquer son élection à ce suprême office religieux<sup>161</sup>. Gravé probablement vers la première moitié du III<sup>e</sup> siècle (264/263), le *Marbre de Paros* fait d'Eumolpe le fils de Musée, un autre poète légendaire considéré dans les récits comme le contemporain d'Orphée<sup>162</sup> :

ἀφ' οὗ Εὐμόλπος ὁ Μουσαίου τοῦ ὑπ' Ὀρφέως τετελεσμέ>νου τὰ μυστήρια ἀνέφηεν ἐν Ἐλευσίῃ καὶ τὰς τοῦ <πατρὸς Μ>ουσαίου ποιήσεις ἐξέθηκ<εν ἔτη βασιλεύοντος Ἀθηνῶν Ἐρεχθέ>ως τοῦ Πανδίου.

Eumolpe, né de Musée, lequel fut initié par Orphée, dévoila les mystères à Éleusis et publia les poèmes de son père Musée, alors qu'Érechthée, fils de Pandion, était roi d'Athènes.

(*Marmor Parium FGrH 239 A 15*)

L'illustre généalogie des Eumolpides conférait à ses membres une incontestable prééminence à la fois sacerdotale et musicale. En outre, l'inscription de Paros présente

---

<sup>161</sup> Philostrate d'Athènes, *Vitae sophistarum*, 2.20 (601) : τὰς ἐξ ἀνακτόρου φωνὰς ἤδη γηράσκων; K. Clinton, 2004, 90. Une inscription suggère qu'à un point culminant de la célébration, l'hierophante faisait une sortie remarquée de l'Anaktoron devant les mystes (*IG II<sup>2</sup> 3811*). Une autre inscription évoque « celle qui révélait les *teletai* des deux déesses près de l'Anaktoron de Déméter » (*IG II<sup>2</sup> 3764*). La question de l'emplacement de l'Anaktoron a donné lieu à maintes discussions. Selon J. Travlos, l'Anaktoron aurait été construit à l'intérieur du Telestêrion au temps de Solon (1988, 92-93, fig. 157-158). K. Clinton croit plutôt que l'Anaktoron pourrait simplement désigner le Telestêrion, le temple des deux déesses à Éleusis dans lequel se déroulait le rituel de la révélation (K. Clinton, 1992, 124-132; 1994, 94; 2004, 87-91). Or, C. Sourvinou-Inwood (2003, 46 n. 14) qualifie d'insatisfaisants les arguments avancés par K. Clinton et pense plutôt, comme J. Travlos, que l'Anaktoron consistait en une petite pièce située à l'intérieur même du Telestêrion (voir aussi C. Trümper, 2004, 34). Sur le Telestêrion, voir encore K. Clinton, 1987; H. Bowden, 2010, 37; J.N. Bremmer, 2014, 9 n. 57).

<sup>162</sup> C. Calame, 2000, 18-19; R. Parker, 2005, 362. Or, selon un fragment de Philochoros, c'est Musée qui serait le fils d'Eumolpe, que ce dernier aurait engendré avec Sélênê (*FGrH 328 F 208* = scholie à Aristophane, *Grenouilles*, 1033). Mais peu importe la version, Musée s'ajoute à l'héritage généalogique des Eumolpides.

l'intérêt de mettre en relief l'importance de la figure d'Orphée dans les récits afférents à la fondation des mystères. Dans son ouvrage de 1974, Fritz Graf démontrait l'ancienneté des rapports entre Éleusis et une poésie dite « orphique ». De fait, dès le début du V<sup>e</sup> siècle, des auteurs font d'Orphée et de Musée les principaux acteurs dans la fondation des mystères ainsi que dans l'élaboration d'une poésie relative au culte des deux déesses<sup>163</sup>. C. Calame, à l'instar de son collègue, souligne la relation étroite entre les mystères d'Éleusis et une tradition poétique attribuée à Orphée et Musée, relation entérinée par « la chronique épigraphique de Paros – à nos yeux légendaire, mais historique pour l'auteur de la chronique »<sup>164</sup>.

### L'oiseau ou le symbole de la beauté vocale

De telles corrélations entre Éleusis et les poètes légendaires se laissent aussi deviner sur des vases<sup>165</sup>. Sur une pélikê attique datée de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle, on reconnaît, grâce à des inscriptions, Eumolpe enfant, qui tente de saisir l'oiseau que Dêiopê tient dans sa main (figure 40). La relation filiale que partagent Eumolpe et Dêiopê,

---

<sup>163</sup> Andron *FGrH* 10 F 13; Philochoros *FGrH* 328 F 208; Istros *FGrH* 334 F 22; Euripide, *Rhésos*, 965-966; Aristophane, *Grenouilles*, 1032-1035; Diodore, 1.11.13, 4.25.1; Pausanias, 1.38.3. Selon le *Marbre de Paros*, Orphée aurait composé une œuvre relatant l'enlèvement de Corê et sa recherche par Déméter (*FGrH* 239 A 14). Démocrite aurait attribué à Musée l'invention de l'hexamètre (B16 DK). Une théogonie et des préceptes orphiques existaient au moins dès le V<sup>e</sup> siècle probablement sous forme d'écrits (Euripide, *Hippolyte*, 950-954; *Alceste*, 967-969; Platon, *Cratyle*, 402b; *Timée*, 40d; *Protagoras*, 316d; *Ion*, 536b; Aristote, *Génération des animaux*, 2.734a20). Sur les rapports entre Orphée et Musée, voir F. Graf, 1974, 8-22.

<sup>164</sup> C. Calame, 2000, 18-19. « Ainsi, dans la tradition grecque la plus historiographique qui soit puisqu'elle organise son développement selon un comput chronologique très exactement et formellement chiffré, les récits fondateurs concernant l'établissement des relations des hommes avec les dieux que nous appelons mythes sont indéfectiblement liés à la forme poétique comme constituant l'essence même de la littérature! » (C. Calame, 2000, 19). Voir aussi P. Boyancé, 1962.

<sup>165</sup> Sur l'imagerie éleusinienne, voir K. Clinton, 1992, les pages 75-78 pour la figure d'Eumolpe; E. Simon, 1997.

mais surtout le rôle symbolique que revêtent ces figures dans le culte de Déméter à Éleusis, sont exposés dans un passage aristotélicien :

Φασὶν οἰκοδομούντων Ἀθηναίων τὸ τῆς Δήμητρος ἱερὸν τῆς ἐν Ἐλευσίῃ περιεχομένην στήλην πέτραις εὐρεθῆναι χαλκῆν, ἐφ' ἧς ἐπεγέγραπτο “Δηϊόπης τόδε σῆμα,” ἦν οἱ μὲν λέγουσι Μουσαίου εἶναι γυναῖκα, τινὲς δὲ Τριπτολέμου μητέρα γενέσθαι.

On dit qu'alors que les Athéniens construisaient le temple de Déméter à Éleusis, une stèle de bronze, entourée de pierres fut découverte, sur laquelle il était écrit « Ceci est la tombe de Dêiopê » que les uns disent être la femme de Musée, les autres la mère de Triptolème. (Pseudo-Aristote, *Mirabilibus Auscultationibus*, 131 (843b))

Admettre Dêiopê comme la femme de Musée, c'est lui octroyer une place centrale au sein de la généalogie des Eumolpides, en faisant d'elle la mère d'Eumolpe<sup>166</sup>. C'est



Figure 40

visiblement ce portrait généalogique que le peintre de la pelikê avait en tête, si l'on considère la présence, tout près de la mère et de son enfant, de Musée représenté en train de jouer de la « lyre de Thamyras ». La scène, qui ne semble pas concerner directement le culte de Déméter éleusinienne, ferait l'éloge de la tradition poétique héritée de Musée et de son fils. La présence de Muses – dont Musée est éponyme – munies d'instrument de musique abonde en ce sens. L'attention que porte Eumolpe à l'oiseau que lui montre sa mère n'est pas anodine. Car si le geste de Dêiopê rappelle le

<sup>166</sup> Aussi scholie à Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1053; Photios, *Lexicon*, s.v. Εὐμολπίδαι.

lien filial qui la relie à l'enfant, l'intérêt qu'affiche ce dernier pour l'animal laisse deviner sa prédisposition pour la musique, lui qui est encore trop petit pour jouer de la lyre<sup>167</sup> mais qui se montre naturellement attiré vers cet être musical. Sur un skyphos du peintre Hieron concernant la mission de Triptolème (figure 41), Eumolpe, cette fois figuré sous les traits d'un adulte, est représenté assis sur un siège, tournant le regard vers le point culminant de la scène, qui est illustré sur l'autre paroi et qui représente Triptolème sur son char. À ses pieds, un grand cygne semble emboîter le pas à Zeus et Dionysos qui



Figure 41

marchent devant lui. L'oiseau, dont la beauté du chant est fréquemment évoquée dans la littérature grecque<sup>168</sup>, fait probablement allusion, dans ce contexte iconographique, aux compétences musicales du poète. Alors qu'il conduit Dionysos vers l'entrée de l'Hadès, Charon

instruit son voyageur qu'il entendra un chant d'une très grande beauté, émis par des grenouilles-cygnes (βάτραχοι κύκνοι)<sup>169</sup>. L'effet comique de cet épisode réside dans le contraste qui se dessine entre le coassement bruyant et désagréable des grenouilles et le chant clair et mélodieux du cygne<sup>170</sup>, sans compter l'exaspération de Dionysos, qui se voit malmené par les émissions sonores répétitives et de toute évidence peu gracieuses de ces petits amphibiens<sup>171</sup>.

<sup>167</sup> Il faut être expérimenté pour pouvoir jouer de la lyre (*Hymne homérique à Hermès*, 4.483-484).

<sup>168</sup> *Hymne homérique à Apollon*, 2.1-3; Eschyle, *Agamemnon*, 1444-1445; Euripide, *Héraclès*, 692; *Ion*, 161-169; *Iphigénie en Tauride*, 1104-1105; Aristophane, *Oiseaux*, 769-784; Platon, *Phédon*, 85a; pour d'autres sources et références, voir C. Corbel-Morana, 2012, 236 n. 95.

<sup>169</sup> Aristophane, *Grenouilles*, 205-207.

<sup>170</sup> Par exemple *Hymne homérique à Apollon*, 21.1.

<sup>171</sup> Voir C. Corbel-Morana, 2012, 237. S.A. Gurd (2016, 55) soulève également le contraste sonore qui émane de ce passage. « Le cygne émet un chant mélodieux » (μελιβόας κύκνος ἀχεῖ : Euripide, *TrGF* 773.78); la

## Le cygne comme symbole apollinien

Le cygne tient une place importante dans la sphère d'Apollon, patron des Muses et du savoir musical<sup>172</sup>. Dans un péan qu'il lui dédie, Alcée raconte que le dieu se rendit à Delphes, puis chez les Hyperboréens, sur un char tiré par des cygnes<sup>173</sup>. Plus tard, Callimaque relate qu'au moment où Létô vint donner naissance à sa divine progéniture sur l'île de Délos, des cygnes, « oiseaux des Muses, les plus mélodieux des êtres ailés » (Μουσάων ὄρνιθες, αἰοιδότατοι πετεηνῶν), volèrent en cercle autour de l'île, chantant sur les douleurs de l'accouchement<sup>174</sup>. C'est d'ailleurs parce qu'ils en firent le tour sept fois en chantant que la lyre dont se plaît à jouer l'enfant possède sept cordes (v. 253-254). Par la beauté de son chant et par ses relations étroites avec Apollon, le cygne appartient au même univers que les grands poètes légendaires, qui tiennent leur art et leurs connaissances du dieu musicien. Pindare va jusqu'à faire d'Orphée le fils d'Apollon,

---

grenouille, quant à elle, a une voix unique (ἰδίᾳ φωνή) et émet un coassement (ὄλολυγών : Aristote, *Historia animalium*, 4.536a9-13). Nicandre (*Theriaca*, 607) qualifie les grenouilles de καναχοί (« noisy », *LSJ*, s.v. καναχός). Et Plutarque (*Moralia*, 567f) raconte que Néron fut transformé en grenouille dans l'après-vie, un sort possiblement dû à ses prétentions de chanteur durant sa vie. Or, M.H. Delavaud-Roux (2016) pense que l'intention d'Aristophane ait été moins de susciter un contraste que de créer une créature hybride, entre la grenouille et le cygne, et elle suggère une musique qui aurait pu accompagner ce passage.

<sup>172</sup> Homère, *Iliade*, 1.603-604; *Hymne homérique à Hermès*, 4.475-479, cité *infra*, p. 369.

<sup>173</sup> Alcée, fr. 307c = Himerios, *Oratio*, 48.10-11; pour les rapports entre Apollon et le cygne, voir aussi *Hymne homérique à Apollon*, 21; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1094-1105; *Ion*, 154-163; Aristophane, *Oiseaux*, 769-772, 869-870. Sur une hydrie attique à figures rouges, datée entre 525 et 475, Apollon siège sur un trépied ailé, une *chelys* en main (Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16568; *BAPD* 201984).

<sup>174</sup> Callimaque, *Hymne à Délos*, 249-255. S.A. Gurd (2016, 47-48) propose que l'association du chant au cygne pourrait, dans certains cas, transposer l'idée qu'un fait *a priori* divin et parfait, en l'occurrence le chant, est corrompu par son contact avec le monde des mortels. En disant du chant d'une jeune fille qu'il ressemble non pas à celui d'une sirène, mais à celui d'un cygne, Alcman (*PMG* 1.95-101) insinuerait que cette voix qu'il entend « is contaminated with worldliness, not unadulterated euphony but a raucous, noisy beauty, the only kind possible for mortals » (S.A. Gurd, 2016, 48).



Figure 42

poètes légendaires, qui héritent leur art d'Apollon et contribuent à la fondation et à la transmission des Grands Mystères d'Éleusis.

duquel il aurait hérité l'art musical et la *phorminx*<sup>175</sup>. Sur une hydrie à figures noires, Apollon joue de la *kithara* sur une scène représentant le départ de Triptolème, assisté des deux déesses (figure 42)<sup>176</sup>. Des scènes semblables ornent d'autres vases, et pourraient témoigner des relations étroites qu'entretiennent les Eumolpides avec les

### Une eschatologie musicale

Les connotations associées au cygne dépassent cependant largement celles relatives à la beauté de ses émissions sonores et de ses liens avec Apollon. Selon un motif

<sup>175</sup> Pindare, *Pythiques*, 4.177-178. Apollon et les Muses auraient enseigné à Musée (Euripide, *Rhésos*, 945-947). Pausanias fait d'Orphée le fils de la Muse Calliopé (9.30.4). Sans l'établir explicitement, Euripide suggère un rapport fondamental entre les remèdes d'Orphée et ceux dont Apollon a fait don aux fils d'Asclépios (*Alceste*, 967-972). Voir aussi Platon, *Phédon*, 85a, cité à la page suivante.

<sup>176</sup> Sur une hydrie à figures noires datée de la même période, Apollon, une *kithara* dans les mains, accompagne Déméter, montée sur un char (Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. HA38; BAPD 320029). D'autres images font côtoyer les deux divinités, mais ne concernent pas nécessairement le culte de Déméter, illustrant d'autres épisodes de la mythologie, comme les noces de Pélée et de Thétis (dinos à figures noires, BAPD 350099; amphore à figures noires, BAPD 24294), l'assemblée des dieux (cratère en kalix à figures rouges, BAPD 24795; hydrie à figures noires, BAPD 46349), la joute musicale entre Apollon et Marsyas (péliké à figures rouges, BAPD 230421), ou autre sujet mythologique (Déméter parmi d'autres dieux : coupe à figures rouges, BAPD 217127; stamnos à figures rouges, BAPD 201968). Sur le col d'un cratère à volutes à figures rouges, Triptolème sur son char est accompagné de Déméter et de Coré; sur les flancs de ce vase, figure un agôn musical (BAPD 207137), qui pourrait faire référence à une compétition musicale tenue en l'honneur de Déméter, bien que l'aspect musical soit indépendant de la scène démétrique.

récurrent dans les textes, l'oiseau émettrait ses plus belles mélodies au crépuscule de son trépas<sup>177</sup>. Platon explique ainsi cette habitude *ante mortem* du cygne :

καί, ὡς ἔοικε, τῶν κύκνων δοκῶ φαυλότερος ὑμῖν εἶναι τὴν μαντικὴν, | οἱ ἐπειδὴν αἰσθωνται ὅτι δεῖ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, ἄδοντες καὶ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ, τότε δὴ πλεῖστα καὶ κάλλιστα ἄδουσι, γεγηθότες ὅτι μέλλουσι παρὰ τὸν θεὸν ἀπιέναι οὐπὲρ εἰσι θεράποντες. οἱ δ' ἄνθρωποι διὰ τὸ αὐτῶν δέος τοῦ θανάτου καὶ τῶν κύκνων καταψεύδονται, | καὶ φασιν αὐτοὺς θρηνοῦντας τὸν θάνατον ὑπὸ λύπης ἐξάδειν καὶ οὐ λογίζονται ὅτι οὐδὲν ὄρνεον ἄδει ὅταν πεινῆ ἢ ῥιγῶ ἢ τινα ἄλλην λύπην λυπῆται, οὐδὲ αὐτὴ ἢ τε ἀηδῶν καὶ χελιδῶν καὶ ὁ ἔποψ, ἃ δὴ φασὶ διὰ λύπην θρηνοῦντα ἄδειν. ἀλλ' οὔτε ταῦτά μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ' ἅτε οἷμαι τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοὶ τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Ἄϊδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρπονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ.

Aussi, comme il me semble, vous me pensez inférieur aux cygnes pour ce qui est de l'art divinatoire; ceux-ci, du moment qu'ils perçoivent l'imminence de leur mort, et ce bien qu'ils aient pu chanter avant ce moment, se mettent alors à chanter à foison leurs plus belles mélodies, se réjouissant du fait qu'ils sont sur le point de rejoindre le dieu qu'ils servent. Mais les hommes, à cause de la peur qu'ils éprouvent face à la mort, mésinterprètent les cygnes, et disent qu'ils se lamentent devant leur mort et chantent en raison de leur tristesse, ne considérant pas qu'aucun oiseau ne chante lorsqu'il souffre de faim, de froid, ou de quelque mal que ce soit, pas plus que les rossignols, les hirondelles ou les huppés, qu'ils disent se lamenter en raison de leur tristesse. Or ces oiseaux ne me semblent pas se lamenter, ni les cygnes, mais je crois plutôt qu'appartenant à Apollon, ils sont pourvus de dons prophétiques et chantent les bonnes choses qu'ils présagent dans l'Hadès, se réjouissant du jour de leur mort plus que de tous les jours précédents.

(Platon, *Phédon*, 85a)

---

<sup>177</sup> Eschyle, *Agamemnon*, 1444-1445; Euripide, *Héraclès*, 110-111; *Héraclès*, 691-695. Dans *l'Électre* (v. 151-158) le cygne se lamente sur la mort d'Agamemnon, probablement un mélange avec le motif du rossignol, qui pleure sur la mort d'Itys (voir *infra*, p. 367 n. 183). Les chants d'oiseaux étaient sujets à de nombreuses métaphores (voir S.A. Gurd, 2016, 45-50 notamment).

Songeons qu'à l'instar du cygne, les poètes sont fréquemment considérés comme des êtres clairvoyants<sup>178</sup>. L'on s'intéressera toutefois davantage à l'analogie établie entre le chant funèbre de l'oiseau et la musique d'Orphée, laquelle a le pouvoir d'anéantir les barrières séparant le monde des vivants et celui des morts. De fait, l'art d'Orphée est si envoûtant qu'il parvient à adoucir les cœurs des divinités infernales, qui alors acceptent de laisser le poète pénétrer dans l'Hadès pour aller y chercher sa bien-aimée<sup>179</sup> :

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,  
ὥστ' ἡ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν  
ὔμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,  
κατῆλθον ἄν, καὶ μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων  
οὔθ' οὐπὶ κώπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων  
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.

Si j'avais la voix et la musique d'Orphée,  
de sorte que, envoûtant par des hymnes la fille  
de Déméter ou son époux, je puisse te faire sortir de l'Hadès  
j'y serais descendu, et ni le chien de Plouton,  
ni Charon, qui guide les âmes, faisant tourner la rame,  
ne m'aurait empêché de te ramener à la vie.  
(Euripide, *Alceste*, 357-362)

---

<sup>178</sup> Les poètes Musée et Orphée ont enseigné les *teletai* et ont émis des oracles (Platon, *Protagoras*, 316d). Musée est un chresmologue (Hérodote, 7.6.11, 8.96.2; Aristophane, *Grenouilles*, 1032-1035 et la scholie à 1033).

<sup>179</sup> Aussi Isocrate, *Busiris*, 8; sur la catabase d'Orphée : Platon, *Banquet*, 179d; Pausanias, 9.30.4; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 111 *et sq.* La musique d'Orphée envoûte les arbres et les bêtes (Euripide, *Bacchantes*, 560-564; *Médée*, 543; Platon, *Lois*, 8.829e), même les pierres (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1211-1213; voir aussi Eschyle, *Agamemnon*, 1628-1630; Platon, *Protagoras*, 315b; Pausanias, 6.20.18). Orphée a un véritable pouvoir sur Perséphone (Euripide, *Rhésos*, 965-966). Pour le pouvoir irrésistible de la musique d'Orphée, voir Diodore de Sicile, 4.25.4; Apollodore, 1.3.2; Apollonios de Rhodes, 4.891-921.



Comme le chant du cygne, la musique d'Orphée résonne à la jonction des mondes. La catapse du poète, permise par les instances mêmes qui gèrent l'accès à leur domaine souterrain, suggère un pouvoir musical infallible, qui non seulement fléchit l'inflexible, mais va jusqu'à transcender la division autrement inébranlable entre la vie et la mort. Les pouvoirs apotropaïques des poèmes orphiques se font l'expression pour ainsi dire atténuée de cette toute puissance<sup>180</sup>. Selon un récit que des témoignages iconographiques permettent de faire remonter à l'époque classique, Orphée continuerait de faire entendre sa voix même après sa mort. Déchiqueté vivant par des femmes thraces en furie, sa tête décapitée, échouée sur l'île de Lesbos, chante et émet des oracles<sup>181</sup>. Une hydrie datée de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle montre Apollon, muni d'une lyre *chelys* et d'une branche de laurier, qui regarde la tête chantante d'Orphée (figure 43)<sup>182</sup>. Ce

---

<sup>180</sup> Euripide, *Alceste*, 967-972. Une scholie à Virgile (*Énéide*, 6.119), connue uniquement à partir d'un manuscrit de Paris, explique la catapse d'Orphée comme une tentative, par le biais de la lyre, de redonner vie à une personne défunte (voir J.J. Savage, 1925, 235-236; M.L. West, 1983, 30). Cette scholie relate aussi que selon Varron, Orphée était l'auteur d'un livre intitulé *Lyre* et que cet ouvrage enseignait comment invoquer les âmes par la musique (*de vocanda anima*; voir S.I. Johnston, 1999, 111-112). M.L. West (1983, 29-33) élabore davantage sur cet ouvrage pseudépigraphique et établit d'importantes corrélations entre la lyre, ses pouvoirs sur la mort et des convictions cosmologiques.

<sup>181</sup> Orphée aurait été déchiqueté vivant par des femmes thraces (Isocrate, *Busiris*, 39; Pausanias, 9.30.4). Sa tête aurait échoué sur l'île de Lesbos (Phanoklès, *Ἐρωτες ἢ Καλοί*, fr. 1.18-28), après avoir flotté sur la mer en chantant un thrène (Lucien, *Contre un ignorant bibliomane*, 11). Selon Philostrate (*Vie d'Apollonios de Tyane*, 4.14 = OF T 134), le tombeau d'Orphée sur Lesbos fut fermé par Apollon, inquiet de la compétition qu'il lui faisait. Cette version *sparagmatique* de la mort d'Orphée prévaut à l'époque classique, et constitue alors pratiquement le seul sujet iconographique concernant le poète (S.D. Bundrick, 2005, 116-126). Sur la tête oraculaire d'Orphée, voir M. Schmidt, 1972; W.K. Friert, 1991, 39; F. Graf, 1987; pour les raisons qui auraient mené les femmes thraces à violenter le poète, voir W.K. Friert, 1991, 35; S.D. Bundrick, 2005, 120-121.

<sup>182</sup> Voir aussi un cratère en cloche daté entre 475 et 425 (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS481; BAPD 3735).

motif de la continuité sonore dans la mort a donné lieu à d'autres légendes de ce genre, rapportées notamment par Pausanias, qui raconte que des rossignols ayant fait leur nid



Figure 43

au-dessus du tombeau d'Orphée chantent davantage et plus joliment que les autres (9.30.6-7), ou encore qu'un berger endormi contre la tombe d'Orphée se mit à chanter des poèmes du défunt dans son sommeil (9.30.10). Ce n'est certainement pas par hasard que Platon, dans son « mythe

d'Er », attribue à Orphée le désir de se réincarner en cygne, suggérant ainsi le désir du poète de continuer d'émettre ses beaux chants dans une nouvelle vie<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> Platon, *République*, 10.620a. Er raconte aussi que Thamyras aurait choisi, quant à lui, de se réincarner en rossignol. La contiguïté d'Orphée et de Thamyras dans ce passage, comme dans *Les Lois* (8.829e), met en relief leurs multiples points communs : ils sont tous deux des poètes légendaires, d'origine thrace, comme le montre le bonnet « phrygien » dont est muni Orphée dans l'iconographie (aussi Euripide, *TrGF* 759a.1622; *Alceste*, 963-969; Phanoklès, *Ἐρωτες ἢ Καλοί*, fr. 1.1; Pausanias, 3.13.2; voir W.K. Friert, 1991, 36-38; sur Thamyras, voir S.D. Bundrick, 2005, 126-131). Le rossignol revêt aussi des significations funèbres : après avoir tué son fils Itys, Procné fut changée en rossignol et ne cessa de se lamenter sur la mort de son fils (Thucydide, 2.29.3; Eschyle, *Agamemnon*, 1140-1145; *Suppliantes*, 60-67; Sophocle, *Électre*, 147-149; Euripide, *TrGF* 773.66-70; Aristophane, *Oiseaux*, 209-214; voir S.A. Gurd, 2016, 48-49, 126-128; sur les liens entre l'oiseau et la mort, voir R. Turcan, 1959). Les convictions relatives à la transmigration de l'âme qu'évoque ce passage de la *République* étaient véhiculées en Grèce au moins dès le V<sup>e</sup> siècle, partagées par certains poètes (Empédocle, B 147 DK; Pindare, *Olympiques*, 2.68; Platon, *Phèdre*, 249a-d; *Ménon*, 81a-d; *Phédon*, 85a; Aristote, *De anima*, 1.410b). Elles ne concordent pas, il est vrai, avec la vision orphique d'une félicité éternelle dans l'Hadès pour les justes (*République*, 2.363c, 364e-365a; *Phédon*, 6c), mais précisons qu'elles ne sont pas attribuées à Orphée ou à Thamyras dans ce passage, où elles sortent de la bouche d'Er dans un mythe platonicien.

## La lyre *chelys* ou le motif de la pérennité musicale

L'idée qu'Orphée produit de la belle musique même une fois trépassé est implicitement renforcée par son instrument de prédilection, la lyre *chelys*<sup>184</sup>. Un récit étiologique attribue l'invention de cet instrument à l'enfant Hermès<sup>185</sup>, lequel, rencontrant une tortue, s'adresse à elle ainsi :

ἦ γὰρ ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσσειαι ἔχμα  
ζώουσ' ἦν δὲ θάνηις, τότε <δ'> ἄν μάλα καλὸν ἀείδοις.

Vivante, tu seras en rempart contre les attaques maléfiques,  
mais morte, tu sauras merveilleusement chanter.

(*Hymne homérique à Hermès*, 4.36-38; trad. D. Jaillard, 2007, 169-170)

Le motif eschatologique de la *chelys* diffère toutefois de celui qui caractérise la figure d'Orphée, car à la différence de celui-ci, la tortue est dite muette lorsque vivante :

<XO.> καὶ πῶς πίθωμαι τοῦ θανόντος φθέγμα τοιοῦτον βρέμειν;  
<KY.> πιθοῦ· θανῶν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἄναυδος ἦν ὁ θήρ.

Chœur : Et comment puis-je croire qu'étant morte, sa voix émet un tel grondement ?

Kyllène : Crois-le; car, mort, cet animal a une voix, alors que vivant, il était muet.

(Sophocle, *TrGF* 314.299-300)<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Timothéos attribue l'invention de la *chelys* à Orphée (fr. 15/791.222 Page). L'instrument occupe une place privilégiée auprès du poète dans l'iconographie (S.D. Bundrick, 2005, 116-126).

<sup>185</sup> *Hymne homérique à Hermès*, 4.25 : Ἑρμῆς τοι πρώτιστα χέλυν τεκτῆνατ' αἰιδόν; « Hermès, le premier, fabriqua la *chelys* (tortue) chantante ». Sur cet hymne et le symbole de la tortue morte chantante, voir D. Jaillard, 2007, 167-196; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 93-100; M. Romani Mistretta, 2017.

<sup>186</sup> Voir le commentaire dans l'édition de H. Lloyd-Jones, 2003, 140-143; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 147.

C'est par conséquent une véritable métamorphose sonore qui s'opère lors du passage dans la mort, puisque la mort n'est plus transcendée par une sublimité musicale qui alors devient pérenne, mais marque le commencement même d'une vie musicale. La transformation d'un être vivant et muet<sup>187</sup> en un être mort et chantant met en exergue, d'une part, les savoirs et compétences innés du jeune Hermès en matière de τέχνη, d'autre part, son autorité sur les passages entre les mondes<sup>188</sup>. Conçédée à la sphère apollinienne par un pacte d'échange, la voix de la lyre *chelys*, comme celle du cygne, est claire et charmante. Sappho l'appelle tantôt φωνάεσσα, « dotée de la voix », tantôt λιγυρά « au son clair »<sup>189</sup>. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, c'est une λιγύφωνος ἑταίρα, « amie à la voix claire », que l'enfant divin et on ne peut plus dégourdi offre à son frère (v. 478), auquel il enjoint d'émettre de jolis chants (εὐμολπέω) :

ἀλλ' ἐπεὶ οὔν τοι θυμὸς ἐπιθύει κιθαρίζειν,  
μέλπεο καὶ κιθάριζε καὶ ἀγλαΐας ἀλέγυνε  
δέγμενος ἐξ ἐμέθεν· σὺ δ' ἐμοί, φίλε, κῦδος ὄπαζε.  
εὐμόλπει μετὰ χερσὶν ἔχων λιγύφωνον ἑταίρην  
καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπισταμένην ἀγορεύειν.

Mais puisque tu as le cœur à te consacrer au jeu de la lyre,  
joues-en, chante et occupe-toi des festivités,  
accepte cela de moi; et toi en retour, ami, donne-moi la gloire.  
Chante, ayant en mains cette sonore compagne,  
instruite à résonner avec art et admirablement.  
(*Hymne homérique à Hermès*, 4.475-479)

---

<sup>187</sup> J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 101-108. Un passage de Philostrate fait référence aux fables d'Ésope, et dit que « même la tortue n'y est pas sans voix » (καὶ οὐδὲ ἡ χελώνη ἄφωνος), ce qui laisse entendre que l'animal était considéré comme muet de nature (Philostrate, *Images*, 1.3; J. Scheid et J. Svenbro, 2014, 100 n. 34). Or Aristote (*Histoire des animaux*, 4.9.536a8) lui attribue un petit sifflement (σιγμὸς μικρός).

<sup>188</sup> Voir D. Jaillard, 2007, 170. L'auteur aborde aussi les métaphores cosmologiques liées à la lyre *chelys* (p. 172), et le pouvoir de celle-ci sur les « *pharmaka* qui protègent des attaques soudaines » (p. 171).

<sup>189</sup> Sappho, fr. 118; aussi fr. 58 Campbell.

Pour autant qu'elle soit manipulée par des mains dotées d'agilité (τέχνη) et de sagesse (σοφία), la *chelys* « parle et enseigne des choses qui charment l'esprit » (φθεγγομένη παντοῖα νόωι χαρίεντα διδάσκει : v. 483-484)<sup>190</sup>.

### La pérennité musicale comme symbole de la transmission des savoirs

Aussi banals puissent-t-ils sembler *prima facie*, les deux derniers hexamètres que nous venons de paraphraser recèlent le germe d'une architecture narrative complexe, qui confère aux poètes légendaires d'extraordinaires pouvoirs musicaux, dont la portée se révèle à travers des récits liés à l'eschatologie. Car dans une civilisation où prévaut l'oralité, le rôle du poète – un individu pourvu d'une τέχνη et d'une σοφία – dépasse sa propre existence, dans la mesure où ses œuvres assurent la transmission des savoirs et résonnent à travers les âges. L'idée que la musique subsiste dans la mort, peu importe le motif narratif par lequel elle est exprimée – que ce soit dans les chœurs éternels des mystes dans l'Hadès<sup>191</sup>, la *chelys* chantante ou encore la tête sonore d'Orphée – symbolise la pérennité qu'assurent aux savoirs la mémoire et les compositions du poète. Comme le disait si bien M. Detienne, « la parole du poète, telle qu'elle se développe dans l'activité poétique, est solidaire de deux notions complémentaires : la Muse et la Mémoire »<sup>192</sup>. Allégories de la parole chantée, les Muses sont en effet indissociables de Mnémosyne (« Mémoire »), que les Grecs considèrent comme leur matrice<sup>193</sup>. Cette filiation est tout

---

<sup>190</sup> « It is not enough just to pluck out a melody; one has to know how the tune fits with the tuning. » (S.A. Gurd, 2016, 102). Cette assertion ne rend cependant pas toute la profondeur du savoir qui est selon nous impliqué ici, et qui touche à une connaissance en quelque sorte intemporelle. Nous renvoyons néanmoins à l'exposé que propose l'auteur sur l'*Hymne homérique à Hermès*, exposé qui, comme le reste de l'ouvrage, est particulièrement éclairant (p. 99-103).

<sup>191</sup> *Hymne homérique à Déméter*, 2.480-482; Aristophane, *Grenouilles*, 154-159; Platon, *République*, 2.363c; R.G. Edmonds, 2004, 84.

<sup>192</sup> M. Detienne, 1973, 10.

<sup>193</sup> Hésiode, *Théogonie*, 54; Le terme μοῦσα désignerait la parole chantée (*Hymne homérique à Hermès*, 4.447; Pindare, *Néméennes*, 3.28; Eschyle, *Euménides*, 308; Sophocle, *Trachiniennes*, 643; Euripide,

à fait cohérente avec les défis concrets de l'apprentissage et de la pratique musicale, où la « mémoire est la faculté indispensable à l'intelligence musicale »<sup>194</sup>. Garantes de la mémoire du poète, surtout lorsque celui-ci s'affaire à relater des récits cosmogoniques et théogoniques<sup>195</sup>, les Muses assurent la survivance des savoirs, et permettent l'édification constante du citoyen et de la société. Les Muses et Mnémosyne sont par extension synonymes de lumière et de vie, alors que Lêthê (« Oubli »), qui a pour mère Éris (« Conflit ») et pour sœurs des instances dignes de celle-ci<sup>196</sup>, symbolise l'inexorabilité de la mort, comme l'expose clairement Plutarque :

λέγεται γὰρ ὁ μὲν Ἀπόλλων ὁ δὲ Πλούτων, καὶ ὁ μὲν Δῆλιος ὁ δ' Ἄιδωνεύς, καὶ ὁ μὲν Φοῖβος ὁ δὲ Σκότιος· καὶ παρ' ᾧ μὲν αἱ Μοῦσαι καὶ ἡ Μνημοσύνη, παρ' ᾧ δ' ἡ Λήθη καὶ ἡ Σιωπή·

En effet, Apollon d'une part et Ploutôn d'autre part sont appelés, l'un Manifeste (Dêlios), l'autre Invisible (Aidôneus), l'un Éclatant (Phoibos), et l'autre Obscur (Skotios), et à l'un

---

*Phéniciennes*, 50; Euripide, *Ion*, 757; Aristophane, *Nuées*, 313; Platon, *Lois*, 829d). L'ouvrage de M. Detienne (1973) traite exhaustivement des questions que nous abordons dans cette partie; nous y renvoyons d'emblée. Les Muses garantissent la mémoire du poète (Homère, *Iliade*, 2.492; Pindare, *Néméennes*, 1.12; *Isthmiques*, 8.63), et peuvent la lui retirer s'il s'en montre indigne (Homère, *Iliade*, 2.599-600). « (...) être initié à la musique, dans son acception la plus large, c'est avoir le privilège de la connaissance » (F. Lasserre, 1954, 14-15).

<sup>194</sup> B. Boccadoro, 2004, 429.

<sup>195</sup> Dans les tout premiers vers de la *Théogonie*, Hésiode affirme être investi d'un savoir transmis directement par les Muses, ce qui confère à son récit une autorité et une beauté indiscutables, mais prévient aussi toute forme d'hybris. « Die Musen sind für den epischen 'Sänger' (aoidos) Garantinnen der Zuverlässigkeit der Überlieferung, die er vertritt, und damit der Wahrheit dessen, was er überliefert. » (R. Thiel, 2010, 89). Homère a reçu des Muses la vérité et la beauté de son récit (Simonide, fr. 11.16 West).

<sup>196</sup> Parmi ses sœurs, on compte Ponos (« Labeur »), Limon (« Faim »), Algéa (« Souffrances »), Machai (« Combats ») et Phonoi (« Meutres » : Hésiode, *Théogonie*, 226-232). Platon soutient que les âmes qui n'ont pas réussi à accéder à la Vérité, faute d'avoir pu suffisamment s'élever vers le ciel, deviennent alourdies par l'oubli (λήθη) et les mauvais ressentiments (κακία : *Phèdre*, 248a-d).

sont associées les Muses et Mnémosyne, alors qu'à l'autre, sont associés l'Oubli et le Silence.

(Plutarque, *Moralia*, 394a)

Taire ou oublier des faits, c'est contribuer à leur disparition de la mémoire collective<sup>197</sup>. Parce que leurs œuvres chantent des gens ou des événements qu'ils estiment dignes d'intégrer les connaissances collectives, les poètes contribuent à la transmission des savoirs, tout en jouant un rôle clé dans le façonnement des mœurs. Ils profitent eux-mêmes d'une forme d'immortalité en tant qu'« auteurs » de leurs récits. Les philosophes étaient d'ailleurs convaincus de la valeur éthique et éducative de la musique. Dans les *Lois* (2.654a), Platon soutient que les dieux ont favorisé l'espèce humaine en lui concédant, sous la tutelle d'Apollon et des Muses, le don de la musique, source de l'éducation. Il va jusqu'à suggérer qu'un homme qui n'est pas éduqué dans l'art choral (ἀχόρευτος), lequel fusionne chant et danse, est un homme qui n'est pas éduqué du tout (ἀπαίδευτος : 2.654a-b)<sup>198</sup>. Dans les *Nuées*, une comédie qui s'en prend notamment aux

---

<sup>197</sup> Par exemple Pindare, *Isthmiques*, 2.43-44; 6.16-20. Après avoir exposé qu'il réside en chacun un amour pour la connaissance, une envie d'être connu et de connaître, Plutarque rapporte que selon la doctrine orphique, les pires châtiments pouvant s'abattre sur l'homme sont l'ignorance (ἄγνοια) et l'oubli (λήθη), châtiments que reçoivent les impurs (*Moralia*, 1130d). Sur certaines lamelles funéraires, on prévient le porteur de ne pas boire de la première source qu'il croisera dans l'Hadès, source qu'on ne nomme pas mais que l'on déduit être celle de Léthé, mais d'aller plutôt se rafraîchir à la source de Mnémosyne (les lamelles d'Hippionion (OF 474), de Petelia (OF 476), d'Entella (OF 475) et de Pharsale (OF 477); voir C. Riedweg, 1998, 377; H.D. Betz, 1998, 402; F. Graf et S.I. Johnston, 2007, 5-7). Sans parler de source, la lamelle de Rome (OF 491) évoque le « cadeau de Mnémosyne » (Μνημοσύνης δῶρον).

<sup>198</sup> La tradition persiste chez Plutarque (*Moralia*, 9e), qui insiste sur l'importance d'entraîner la mémoire des petits enfants, puisqu'elle permet d'entreposer les connaissances, d'où le fait qu'elle soit la mère des Muses. Selon un fragment de Philétairos trouvé chez Athénée, « ceux qui ne possèdent pas une éducation musicale vont porter l'eau dans la jarre percée » (ἔχοντες μουσικῆς ἀπειρία εἰς τὸν πίθον φέρουσι τὸν τετραμῆνον : *Philaulos*, fr. 17 = Athénée 14.633f). On reconnaît là une allusion au sort des Danaïdes dans l'Hadès (Platon, *Gorgias*, 493b; *République*, 2.363c).

« sophistes », Socrate demande à Strepsiade comment il pourra apprendre s'il a peu de mémoire (v. 450-500)<sup>199</sup>.

Ce détour nous permet de comprendre la perspective selon laquelle on doit mesurer l'importance du rôle des poètes légendaires dans l'imaginaire relatif aux Grands Mystères d'Éléusis, et de la valeur eschatologique de leur art<sup>200</sup>. D'abord, la transmission des *orgia* par Déméter implique un apprentissage de la part des récipiendaires<sup>201</sup>. Le verbe φράζω (v. 476) qu'emploie l'auteur de l'hymne homérique pour désigner cet acte de transmission est éloquent à cet égard, puisqu'en plus de vouloir dire « montrer », il signifie « dire », « expliquer », notamment dans des contextes d'enseignement, comme dans le *Théétète* de Platon (180b)<sup>202</sup>. En tant que descendants d'Eumolpe, qui a reçu l'enseignement de la déesse, les Eumolpides s'imposent en grands conservateurs de la mémoire de ces *orgia* divins et ancestraux, qu'ils révèlent à leur tour lors de l'initiation aux mystères. Le fragment d'Aristote déjà cité, disant que « ceux qui se font initier n'apprennent pas, mais expérimentent quelque chose »<sup>203</sup>, pourrait sembler infirmer notre hypothèse. Et de fait, les dires du philosophe concordent parfaitement avec la notion même d'initiation<sup>204</sup>, et avec le rituel grec en général. Mais l'expérience des

---

<sup>199</sup> Cette comédie comporte aussi des allusions à plusieurs rituels, notamment celui de la consultation de l'oracle de Trophonios (v. 500-506; voir P. Bonnechere, 1998). L'on sait que le consultant devait boire de l'eau à la source de Lèthè pour oublier le passé, puis à la source de Mnémosyne, pour pouvoir se souvenir de ce qui sera dit dans l'antre de Trophonios (Pausanias, 9.39; P. Bonnechere, 2003, 172-185). La comédie est truffée d'évocations à l'oubli et à la mémoire, ainsi qu'à l'apprentissage (μανθάνω) et à l'enseignement (διδάσκω; voir surtout les travaux de P. Bonnechere, 1998, 2002, 2003, 2010).

<sup>200</sup> Voir A. Hardie, 2004; A.-G. Wersinger, 2007b, 52.

<sup>201</sup> Un fragment de Plutarque abonde en ce sens (fr. 57 Sandbach).

<sup>202</sup> Aussi Sophocle, *Philoctète*, 49, 559; *Œdipe-Roi*, 655; Aristophane, *Cavaliers*, 1048; Platon, *Lois*, 7.814c, 11.923a; Xénophon, *Anabase*, 2.4.18; Isocrate, *Antidose*, 117; Eschine, *Contre Timarque*, 129; *LSJ*, s.v. φράζω : « tell, explain ».

<sup>203</sup> Aristote, fr. 15 Rose, cité *supra*, p. 339 n. 102.

<sup>204</sup> Le thème de l'initiation est un dossier monumental, non sans controverse. Toutefois, on semble enclin à admettre que ce genre de pratique comporte généralement une période dite « liminale », qui implique



initiants dans le *hic et nunc* de la célébration annuelle n'exclut pas que le processus initiatique ait impliqué un apprentissage préalable au rituel, ce qui est tout à fait logique si l'on considère que l'initiation se préparait plusieurs mois à l'avance et s'articulait en différentes étapes<sup>205</sup>. Le participe *τελουμένουσ* (« subissant ») dans le fragment d'Aristote pointe en ce sens, puisqu'il marque la simultanéité du fait de subir l'acte initiatique à proprement parler et de faire l'expérience (*pathein*) de quelque chose; si l'expérience prévaut sur l'apprentissage (*mathein*) à ce moment précis, elle ne nous permet aucunement d'écarter la possibilité d'une préparation à cette expérience. Aussi un initié muni des connaissances requises était-il mieux préparé à recevoir la révélation des mystères et à participer à la grande fête<sup>206</sup>. Car songeons que la célébration au sanctuaire d'Éleusis s'étalait sur trois jours, pendant lesquels on accomplissait maints actes rituels qui, en vertu du secret des mystères, demeuraient inconnus aux non-initiés. Il paraît à cet égard vraisemblable que la préparation des mystes en devenir ait en partie concerné leur propre participation au rituel. La fonction des *ὑμναγωγοί*, qui auraient guidé les participants dans l'exécution d'hymnes et de chants rituels, abonde en ce sens<sup>207</sup>. Au regard de ce que nous avons exposé au cours des pages précédentes, il appert que la phonosphère de Déméter se caractérise notamment par la parole, que celle-ci soit

---

des défis physiques et/ou émotifs, selon le modèle proposé par A. van Gennep ((1909), *Les rites de passage*, Paris). B. Lincoln (2003) fait un état de la question.

<sup>205</sup> S. Byl, 1988, 76-77; P. Bonnechere, 1998, 455; R. Parker, 2005, 352. Nonobstant les divers préparatifs à l'initiation, celle-ci aurait comporté deux grandes étapes, la *muêsis* et l'*epopteia* (voir *supra*, p. 326-327). On lit sur une inscription qu'un mystagogue menait l'initié au Telestêrion (*LSS* 15.40-41). Ce titre d'officiant n'apparaît pas avant le I<sup>er</sup> siècle, qui est donc un *terminus post quem* (H. Bowden, 2010, 32). Or, son existence même confirme que les initiés étaient guidés à travers leur parcours initiatique, et l'on peut croire que ce mystagogue a pu jouer un rôle auprès de son/ses myste(s) avant la grande célébration. Sur le mystagogue, voir Plutarque, *Moralia*, 795e; K. Clinton, 2003, 50-51; J.N. Bremmer, 2011, 3 n. 10.

<sup>206</sup> Tite Live (31.14.6-8) raconte que deux Acarnaniens ayant pénétré dans le sanctuaire pendant la célébration des mystères furent pris puis exécutés, parce qu'ils se trahissaient en posant des questions saugrenues.

<sup>207</sup> Ce titre d'officiant paraît dans un décret honorant le dadouque Thémistocle, qui est daté de la fin du I<sup>er</sup> siècle (pour cette inscription, voir K. Clinton, 1974, 50-54, 97-98).

chantée, comme lorsque l'hiérophante chante des hymnes durant la célébration, ou qu'elle soit simplement prononcée à des fins explicatives et préparatoires. Cette fonction didactique de la parole ne minimise aucunement l'expérience vécue à travers l'initiation, laquelle sollicitait grandement les sens et suscitait des émotions fortes<sup>208</sup>.

### La clé d'or des Eumolpides : un *logos* sôtériologique

Au vu de la valeur sôtériologique conférée à l'initiation aux Grands Mystères d'Éleusis, l'on peut légitimement croire que l'enseignement aux initiants comportait quelques préceptes de type eschatologique. Le motif du jugement infernal attribué à la poésie d'Orphée et de Musée, selon lequel les justes dans l'Hadès ont le privilège de festoyer auprès des dieux alors que les impies traînent dans la boue<sup>209</sup>, rappelle inmanquablement, et ce, nonobstant la complexité de la question « orphique » et de ses rapports à Éleusis, la toute fin de l'*Hymne homérique à Déméter* :

ὄλβιος ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·

---

<sup>208</sup> Qu'on nous permette d'établir un parallèle ici avec l'amour physique : l'éducation sexuelle « prépare » et informe, mais n'a évidemment rien à voir avec l'expérience en soi. Quelques passages anciens évoquent des apparitions (*phasmata*) dans la lumière (Platon, *Phèdre*, 250b-c; Aristide, *Orations*, 19.257; Plutarque, fr. 178 Sandbach; Proclus, *Commentaire sur la République de Platon*, 2.185.4). Décrites comme étant joyeuses, saintes et pleine de calme (Platon : εὐδαίμονα; Plutarque : ἅγια; Proclus : γαλήνης μεστά), ces apparitions peuvent difficilement avoir généré les frissons d'angoisse et la terreur souvent associés aux mystères (*pace* G.E. Mylonas, 1961, 265). Les participants aux mystères rencontraient sans doute des choses redoutables durant leur initiation, choses qui éveillaient chez eux toute une palette d'émotions (e.g. Aristophane, *Grenouilles*, 285-305), mais ces visions terrifiantes ne doivent pas être confondues avec les *phasmata*, qui semblent avoir été appréciées plutôt comme des visions plaisantes et réconfortantes après les terreurs dans le noir (par exemple Plutarque, fr. 178 Sandbach; aussi *Moralia*, 81d-e).

<sup>209</sup> Platon, *République*, 2.363c-e; *Phédon*, 69c. Des devins se servent de cet enseignement qu'ils disent tenir de livres d'Orphée et de Musée (Platon, *République*, 2.364e-365a). Orphée aurait été foudroyé pour avoir révélé, à des gens qui ne les avaient jamais entendus, les *logoi* enseignés dans les mystères (Pausanias, 9.30.5). Il y avait un régime de vie orphique (Platon, *Lois*, 6.7892c; Euripide, *Hippolyte*, 951-953).

ὄς δ' ἀτελής ἱερῶν ὄς τ' ἄμμορος, οὐ ποθ' ὁμοίων  
αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφωι εὐρώεντι.

Bienheureux celui parmi les hommes qui les [i.e. les orgia] a vus de son vivant;  
Alors que celui qui n'est pas initié aux actes sacrés, qui n'y a pas pris part, de pareilles  
félicités ne sont pas dans son lot, tout mort qu'il est dans les ténèbres putrides.  
(*Hymne homérique à Déméter*, 2.480-482)

Semblable parallèle peut être établi entre la *prorrhêsis* interdisant aux meurtriers de participer aux Grands Mystères et l'enseignement d'Orphée, qui préconisait de ne pas commettre d'actes sanglants, pas même sur les animaux<sup>210</sup> :

Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,

Orphée nous a enseigné les *teletai* et de nous tenir à l'écart des meurtres,  
(Aristophane, *Grenouilles*, 1032-1035)

L'importance d'une poésie ancestrale dans le culte de Déméter se répercute dans des pratiques calquées sur le modèle éleusinien, comme celles du dème de Phlyées. Là, le *genos* des Lykomides possédait un Telestêrion, dans lequel ses membres accomplissaient des *drômena* pour les déesses en chantant des hymnes d'Orphée et de Musée qu'ils connaissaient par cœur<sup>211</sup>. Cet exemple permet de supposer que les Eumolpides aient été

---

<sup>210</sup> Un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 952-953) suggère l'existence d'un mode de vie « orphique » s'appuyant notamment sur une diète végétarienne (voir aussi Euripide, *TrGF* 472.18-19; *supra* p. 247 n. 175). Or, F. Graf (1974, 34-35) propose que les meurtres (*phonoï*) dont il est question dans le passage des *Grenouilles* (v. 1032-1035) désignent des meurtres commis sur des hommes, et qu'ils font allusion à une époque où les hommes vivaient comme des animaux et s'entretuaient.

<sup>211</sup> Plutarque, *Vie de Thémistocle*, 1.3; Pausanias, 4.1.5; 9.27.2; 9.30.12. Les Lykomides entretenaient des relations étroites avec le sanctuaire des deux déesses à Éleusis. Selon une inscription (*IG* III 895), un membre du *genos* des Lykomides avait des fonctions sacerdotales lors des *Haloa* à Éleusis. Pour la question

les titulaires d'une poésie héritée de leurs « ancêtres », poésie qui aurait concerné la geste de Déméter tout en comportant des enseignements religieux<sup>212</sup>. Dans ce cas de figure, les beaux chants qu'émettait l'hiérophante durant la célébration des Grands Mystères auraient vraisemblablement été tirés de ce répertoire poétique, sur lequel le grand *genos* asseyait son autorité religieuse et sa « connaissance » des *orgia*. Peut-être cette poésie, à l'instar des deux lamelles funéraires découvertes sur la poitrine d'une femme inhumée dans un tombeau à Pélinna (*OF* 485 et 486), munissait-elle les initiés d'une sorte de mot de passe leur donnant accès aux prairies de Perséphone une fois dans l'Hadès<sup>213</sup>. Il est tentant, dans cette perspective, d'établir un rapprochement avec la clé d'or des Eumolpides qu'évoque le chœur de l'*Œdipe à Colone* :

εἶην ὄθι δαΐων  
 ἀνδρῶν τάχ' ἐπιστροφαὶ  
 τὸν χαλκοβόαν Ἄρη  
 μείξουσιν, ἢ πρὸς Πυθίαις  
 ἢ λαμπάσιν ἀκταῖς,  
 οὔ πόντιαι σεμνὰ τιθηνοῦνται τέλη  
 θνατοῖσιν, ὧν καὶ χρυσέα  
 κλῆς ἐπὶ γλώσσο βέβα-  
 κε προσπόλων Εὐμόλπιδᾶν'

---

concernant le culte tenu par les Lykomides à Phlyées et les relations de ce *genos* avec Éléusis, voir surtout É. Loucas et I. Loucas, 1986.

<sup>212</sup> Pausanias évoque par exemple le tabou concernant les fèves dans deux passages différents, dont l'un concerne les mystères d'Éléusis (1.37.4) et l'autre le culte de Déméter éleusinienne à Phénéos (8.15.1-4). Sur cette étrange question, le Périégète insinue que ce tabou touchait le culte de la déesse et que des textes, d'un côté des *orphika* et de l'autre un *hieros logos*, en exposaient les fondements.

<sup>213</sup> Les deux lamelles, en forme de feuille de lierre, comportent un texte semblable; la deuxième ligne de chacun de ces textes précise à l'initiée de dire à Perséphone qu'elle a été libérée par Bacchos (sur ces lamelles, voir l'*editio princeps* de K. Tsantsanoglou et G.M. Parássoglou, 1987). C. Calame (1995) admet les comparaisons entre ces lamelles et le papyrus de Derveni.

Si seulement je me trouvais là où bientôt  
 les ennemis viendront se ruer,  
 dans la mêlée d'Arès au cri d'airain,  
 soit au parage d'Apollon Pythien,  
 soit sur les promontoires illuminés par les torches,  
 où les Vénérables nourrissent d'augustes accomplissements  
 pour les mortels, sur la langue desquels est posée  
 la clé d'or des prêtres Eumolpides.

(Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1044-1053)

La métaphore d'une « clé posée sur la langue des mortels » est éloquente si l'on considère que γλώσσα fait référence à l'organe permettant la parole<sup>214</sup>. À cela s'ajoute la prévalence du motif catabatique dans cette tragédie, dont le point culminant consiste en la mort de son protagoniste, qui sent son âme être guidée par Hermès et la déesse des Enfers<sup>215</sup>. Des



Figure 44

allusions à Éleusis, perceptibles un peu partout dans l'œuvre<sup>216</sup>, ne sauraient passer inaperçues dans la complicité de Perséphone et d'Hermès en tant que guides entre les mondes. Sur un cratère en cloche daté entre 475 et 425 (figure 44), par exemple, Hermès veille au passage de la déesse infernale, qui, dans un *anodos*,

<sup>214</sup> cf. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 936 : καὶ ταῦτά σοι τοῦ νοῦ θ' ὁμοίως κάπὸ τῆς γλώσσης λέγω; « Ce que je te dis vient de mon esprit et de ma bouche ». Les clés ouvrent les portes, et certaines donnent accès à des lieux aussi impénétrables que la chambre où Zeus laisse sa foudre (Eschyle, *Euménides*, 826-828; voir aussi Euripide, *Bacchantes*, 448).

<sup>215</sup> Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1455-1460, 1547-1548 : τῆδ', ὤδε, τῆδε βᾶτε· τῆδε γάρ μ' ἄγει Ἑρμῆς ὁ πομπὸς ἢ τε νεπτέρᾳ θεός; « Par ici, marche par ici; c'est en effet par ici qu'Hermès, le guide, et la déesse des abysses me mènent ! »

<sup>216</sup> Voir notamment l'article de C. Calame, 1998.

revient auprès de sa mère, devant laquelle se tient Hécate, torches en mains. Enfin, il s'agit évidemment d'une hypothèse indémontrable – la plupart des hypothèses et théories proposées au sujet des Grands Mystères ne sont-elles pas indémontrables ? –, mais qui paraît cohérente avec la nature des mystères et avec les témoignages issus de l'Athènes classique.

### Le cas de l'*êcheion*

#### L'instrument qui résonne dans l'Hadès

Dans un fragment d'Apollodore d'Athènes, un grammairien du II<sup>e</sup> siècle, on lit ceci :

Φησὶν Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης ἐπικρούειν τὸ λεγόμενον ἤχεϊον. Καὶ παρὰ Λάκωσι, βασιλέως ἀποθανόντος, εἰώθασι κρούειν λέβητα.

Apollodore dit que chez les Athéniens, l'hiérophante frappe ce qu'on appelle l'*êcheion* lorsqu'il invoque Corê. Chez les Lacédémoniens aussi, lorsque le roi est mort, il est coutume de frapper des *lébêta*.<sup>217</sup>

(Apollodore, fr. 36b = scholie à Théocrite, 2.36)

Bien que la source déborde du cadre chronologique de notre étude, il s'imposait de l'intégrer à notre travail, non seulement parce qu'elle fait état de l'utilisation d'un instrument de musique dans le culte de Déméter – ce qui est somme toute peu fréquent

---

<sup>217</sup> Les *lébêta* font ici probablement référence à des gongs, ou à quelque bassine faite de métal, notamment de bronze (la définition dans *LSJ*, s.v. λέβης). Il y avait apparemment (du moins dans l'imaginaire) un gong au sanctuaire oraculaire de Dodone qui résonnait incessamment (Callimaque, *Hymne à Délos*, 286). Par métaphore, on a pu dire que c'est en résonnant par le biais du bronze de son trépied qu'Apollon transmet ses oracles (Aristophane, *Cavaliers*, 1014-1016; cité *infra*, p. 383).

–, mais aussi parce qu'elle invite à explorer un important aspect sonore de l'imaginaire grec. Précisons dès lors qu'Apollodore est un grammairien, donc un auteur qui travaille sur des textes antérieurs et dont le but est moins d'inventer que d'éclaircir des emplois et particularités de la langue. D'abord, l'on est tenté de reconnaître dans le fragment cité la description, certes très sommaire, d'un point culminant de la cérémonie des Grands Mystères d'Éleusis<sup>218</sup>. C'est, du moins, ce que portent à croire la mise en scène dépeinte ainsi que la mention de l'hiérophante, qui officiait uniquement dans le cadre des Grands Mystères, des *Kalamaia* et des *Proêrosia*<sup>219</sup>. Bien que l'on ne sache pas grand-chose du contenu des célébrations tenues au sanctuaire d'Éleusis, des témoignages laissent entendre qu'on y imitait, par des mises en scène, la geste des deux déesses<sup>220</sup>. L'acte rituel se serait donc focalisé, entre autres, sur la recherche de Coré et sur le retour de celle-ci sur terre, retour encouragé par l'« appel » de l'*êcheion* et qui aurait consisté en un moment clé de l'initiation. La déesse – probablement jouée par une prêtresse – serait alors réapparue à la lueur des flambeaux dans une mise en scène suggérant son épiphanie<sup>221</sup>. Le motif de l'« appel » sonore, qui a fait l'objet d'une étude exhaustive par

---

<sup>218</sup> C. Bérard abordait la question de l'*êcheion* dans les mystères dans son ouvrage sur l'*anodos* (1974, 75-87). Nous y renvoyons d'emblée. Pour l'utilisation de l'*êcheion* à Éleusis, voir aussi A. Schatkin, 1977, 162; P. Borgeaud, 2007, 197-198.

<sup>219</sup> Sur les *Proêrosia*, voir K. Clinton, 1974, 22, et surtout N. Robertson, 1996a, *passim*; sur les *Kalamaia* : IG II<sup>2</sup> 949; K. Clinton, 1974, 27.

<sup>220</sup> Tertullien, *Ad nationes*, 2.7; Lactance, *Divinae Institutiones*, 23; Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2.12; Grégoire de Naziance, *Oratio*, 39.4; voir notamment K. Clinton, 1992, 129-130; 2004, 88-94; C. Sourvinou-Inwood, 2003, 31-40; C. Bérard, 2011, *passim*.

<sup>221</sup> Voir K. Clinton, 1992, 129-130; 2004, 88-94. C. Bérard (2011, 6) invite à étudier « comment des particularités architecturales du Téléstérion renforcent ces procédés épiphoniques ». C. Sourvinou-Inwood (2003, 31) ne croit cependant pas que Coré soit apparue aux yeux des initiés lors de la célébration des Grands Mystères, mais pense plutôt que l'épi de grain, montré à tous, ait été le signe de sa venue (p. 37). Pourtant, du moment que l'on accepte la tenue d'une sorte de « drame sacré » à Éleusis, il n'est aucunement exagéré de supposer que Coré ait pu se montrer aux yeux des participants sous les traits d'une prêtresse. Par exemple, les Phénéates en Arcadie avaient un sanctuaire de Déméter éleusinienne, où ils accomplissaient des *drômena* qu'ils disaient être les mêmes qu'à Éleusis. Lors de la grande *teletê*, le prêtre

C. Bérard, s'insère dans des rituels dont l'apogée consiste en la venue de la divinité. Par exemple, les Argiens appelaient par des coups de *salpinx* Dionysos Bougenês hors des profondeurs du marais alcyoniens<sup>222</sup>.

Il est vrai cependant que l'absence de l'*êcheion* dans les sources plus anciennes rend hasardeuse une application rétrospective des faits décrits par Apollodore. D'un autre côté, le retentissement de l'airain préfigure l'*anodos* de Corê déjà dans des écrits archaïques et classiques, dont le silence au sujet de l'*êcheion* ne saurait du reste rendre incontestable son absence à Éleusis aux époques archaïque et/ou classique. Par exemple, Pindare évoque dans une ode isthmique une Déméter χαλκόκροτος, « au bronze retentissant », dont il fait de Dionysos le parèdre<sup>223</sup>. L'association ainsi établie entre les deux divinités pourrait nous rappeler la présence de Dionysos à Éleusis, sous l'emblématique figure d'Iakchos, comme le suggère un commentaire à ce passage où s'ajoutent des éléments orphiques :

---

revêtait un masque de Déméter (Δήμητρος πρόσωπον), puis invoquait les forces souterraines (ὑποχθόνιοι) en frappant le sol avec des bâtons (Pausanias, 8.15.1-3). Qui plus est, les apparitions apaisantes et sacrées qu'évoquent certains auteurs dans leur description des mystères (*supra* p. 375 n. 208) renforcent cette hypothèse, de même que la partie supérieure de la tablette de Ninnion, qui illustre le retour de Corê auprès de sa mère (cf. figure 36). La jeune déesse est alors suivie de participants, en tête desquels se trouve une femme avec laquelle elle échange un regard complice. L'accoutrement de cette femme, les détails de sa robe et la couronne qu'elle porte la rendent pratiquement identique à Corê. Pourrait-il s'agir du « double » de Corê, de la prêtresse dont on simulait l'enlèvement dans le cadre du drame sacré (Tertullien, *Ad nationes*, 2.7), et qui devait réapparaître à un point culminant du rituel ? Enfin, les sources textuelles citées sont tardives; nous ne les mentionnons donc qu'en note.

<sup>222</sup> Pausanias, 2.37.6; Plutarque, *Moralia*, 364f; G. Casadio, 1992, 212; sur l'« appel cogné », voir C. Bérard, 1974, 75-87. C. Sourvinou-Inwood (2003, 31) appelle « advent rituals » ces rituels qui se focalisent sur l'arrivée et la présence de la divinité.

<sup>223</sup> Pindare, *Isthmiques*, 7.3-6 L.E. Roller (1996, 313) interprète ce passage comme une association entre Déméter et la Mère, que l'on vénérât au son éclatant des cymbales. Nonobstant la plausibilité de l'hypothèse, la présence de Dionysos auprès de Déméter éleusinienne invite à considérer ce passage à la lumière des liens que partagent les deux divinités (voir notamment C. Bérard, 1974, 75-87).



πάρεδρον δὲ Δήμητρος εἶπε τὸν Διόνυσον, κατὰ μὲν τὸν μυστικὸν λόγον, ὅτι παρεδρεύει αὐτῇ ὁ ἐκ Περσεφόνης γεγονῶς Ζαγρεὺς Διόνυσος, ὁ κατὰ τινὰς Ἰακχος.

Il dit que le parèdre de Déméter est Dionysos, selon le *logos* mystique qui dit que son parèdre était Zagreus Dionysos, né de Perséphone, c'est-à-dire selon certains Iakchos. (scholie à Pindare, *Isthmiques*, 7.3a5-7)

Chez Euripide (*Hélène*, 1308-1309), des *krotala bromia* produisent un fracas et « hurlent » (ἀναβοάω)<sup>224</sup> alors que la mère (Déméter-Mère de la montagne) part à la recherche de sa fille perdue. De la même façon que l'*êcheion* dans le rituel, les *krotala* métalliques dans l'*Hélène* « appellent » la jeune captive. L'on serait tenté d'accoler à cette mère aux instruments sonores l'épithète Achaia, laquelle, selon une exégèse étymologique trouvée chez des lexicographes et commentateurs, proviendrait du bruit que produisaient les cymbales et les *tympana* lorsque Déméter cherchait sa fille<sup>225</sup>. Si l'on en croit Hérodote (5.61), les Athéniens observaient le culte de Déméter Achaia, que son unicité distinguait des autres honneurs démétriques. Mais l'épithète n'étant autrement connue qu'à travers des passages tardifs et/ou difficiles à interpréter, nous nous garderons de l'insérer à la sphère religieuse de l'Athènes classique<sup>226</sup>, encore que le motif qui la sous-tend soit perceptible dans l'*Hélène*, tout en faisant écho au procédé d'invocation sonore connu plus tardivement dans le rituel.

---

<sup>224</sup> LSJ, s.v. ἀνεβοάω : « cry, shout aloud ».

<sup>225</sup> Scholie à Aristophane, *Acharniens*, 708a : Ἀχαιῶν δὲ τὴν Δήμητραν ἐκάλουσιν ἀπὸ τοῦ κτύπου τῶν κυμβάλων καὶ τυμπάνων τοῦ γενομένου κατὰ τὴν ζήτησιν τῆς Κόρης; « On appelle Déméter 'Achaia' à partir du tapage que produisaient les cymbales et les *tympana* au moment où elle cherchait sa fille »; scholie à Nicandre, *Theriaca*, 485a; Suda, s.v. Ἀχαιῶν; *Etymologicum Magnum*, s.v. Ἀχαιῶν; *Etymologicum Symeonis*, s.v. Ἀχαιῶν; *Etymologicum Genianum*, s.v. Ἀχαιῶν. Selon Clément d'Alexandrie (*Protreptique*, 2.15.3.1-4), l'un des *symbola* lors des mystères consistait à proclamer avoir mangé dans un tympanon et avoir bu dans une cymbale, laissant ainsi entendre que ces instruments de musique pouvaient avoir une fonction autre que sonore dans la pratique rituelle. Mais en plus des risques que présente la source, il est difficile de savoir à quels mystères renvoie l'auteur (voir W.D. Furley, 2012, 239; P. Borgeaud, 2013, surtout 291-293).

<sup>226</sup> Sur cette épithète démétrique, voir V. Suys, 1994.

L'omniprésence des instruments de bronze dans les moyens employés pour « appeler » Corè s'appuie vraisemblablement sur le pouvoir communicationnel conféré au son de ce métal. Dès Homère et Hésiode, le bronze et sa sonorité marquent les frontières, notamment celles qui séparent du reste du monde des endroits terrifiants et/ou imprenables, comme la demeure de Zeus, celle d'Hadès, ou encore le Tartare<sup>227</sup>. Cette position charnière favorise à la fois la dimension médiatrice du son du bronze, qui résonne de part et d'autre des frontières, et son association au divin. Aussi est-ce par le retentissement de ses trépieds d'airain qu'Apollon émet ses oracles<sup>228</sup> :

φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, λογίων ὁδόν, ἦν σοι Ἀπόλλων  
ἴαχεν ἐξ ἀδύτοιο διὰ τριπόδων ἐριτίμων.

Explique, fils d'Érechthée, le chemin des oracles qu'Apollon  
t'a confiés depuis son adyton, en résonnant à travers ses précieux trépieds  
(Aristophane, *Cavaliers*, 1014-1016)

À l'instar de la musique d'Orphée, le son du bronze transcende les limites entre les mondes. Frappé par un mortel dans le monde ici-bas, l'*êcheion* résonne jusque dans les abysses infernaux et parvient aux oreilles de la divinité qu'il « appelle ». Entendant résonner l'*êcheion* lors de la célébration des Grands Mystères, les initiés pouvaient donc

---

<sup>227</sup> Le seuil du Tartare est d'airain (Hésiode, *Théogonie*, 732, 749, 811), de même que le seuil de la demeure de Zeus (Homère, *Iliade*, 1.426, 14.173). La route qui mène vers l'Hadès est σιδηρεΐη, « de fer » (*Anthologie Palatine*. 7.412). La mort a un cœur d'airain (Hésiode, *Théogonie*, 764-766). Le seuil de la maison d'Alkinoos, où Ulysse trouve son salut, est fait d'airain (Homère, *Odyssée*, 7.83-89, 13.4). Dans *Œdipe à Colone* (v. 57), l'étranger dit à Œdipe que l'endroit où il se trouve est le seuil d'airain d'Athènes, sans doute une allusion à sa mort imminente (voir aussi v. 1590-1592; C. Calame, 1998, 339). Le dos d'Atlas qui supporte le ciel est χάλκεος (Euripide, *Ion*, 1). Cerbère, le chien d'Hadès, a une voix d'airain (χαλκεόφωνος : Hésiode, *Théogonie*, 311).

<sup>228</sup> Le son du bronze est associé à l'expression de la volonté divine (S. Perrot, 2015, 189-190). Il paraît significatif à cet égard que les roues des chars avec lesquelles se déplacent les divinités soient faites de bronze (Homère, *Iliade*, 5.723).

s'attendre à la venue de la déesse et, par conséquent, à un contact suscitant chez eux un sentiment de piété mêlé de crainte.

### L'*êcheion* ou le son de la foudre

C'est exactement ces dispositions émotionnelles qu'affiche Strepsiade, dans les *Nuées* d'Aristophane, lorsqu'il assiste à l'épiphanie d'abord sonore, puis visuelle (v. 323-326), des *Nuées*, qu'il dit vénérer (σέβομαι) et craindre (φοβέω : v. 293-295). Cette comédie, qui parodie Socrate et les « sophistes » en général, comporte des allusions claires à l'initiation aux Grands Mystères d'Éleusis<sup>229</sup>. Les multiples scholies au vers 292, en plus de fournir d'intéressantes informations concernant l'*êcheion*, permettent de mieux saisir la portée évocatrice des sons dans la pratique. Le fait que ce condensé de commentaires sur l'*êcheion* se trouve en marge de ce texte ne saurait selon nous être anodin, et pourrait corroborer l'utilisation de l'instrument dans le cadre de la cérémonie à Éleusis. Il n'est pas sans intérêt non plus de noter que ces commentaires s'appliquent au vers précisément où les divines *Nuées* commencent à se manifester à Socrate et à Strepsiade au moyen du fracas de la foudre :

ἦσθου φωνῆς ἄμα καὶ βροντῆς μυκησαμένης θεοσέπτου;

As-tu entendu leur voix et la foudre dont le mugissement suscite un pieux respect ?

(Aristophane, *Nuées*, 292)

---

<sup>229</sup> Voir surtout S. Byl, 1980; 1988. On décèle dans les *Nuées* des allusions à d'autres pratiques religieuses, notamment à la consultation oraculaire de Trophonios, tel que déjà mentionné, mais aussi au rituel corybantique (notamment P. Bonnechere, 1998; R.G. Edmonds, 2006). Un tel mélange d'éléments religieux répond à la souplesse du polythéisme grec, et nous pensons plus sage de considérer cette mosaïque dans toute sa complexité plutôt que de chercher à en faire un portrait uniforme en lui attribuant un unique référent.

L'une des scholies à ce vers (292c1-2) précise qu'on employait l'*êcheion* au théâtre pour imiter le bruit de la foudre. Une autre, peut-être plus tardive (291a23), ajoute qu'on appelait l'*êcheion* aussi *bronteion*, un terme dont on reconnaît d'entrée de jeu le référent sonore<sup>230</sup>. Selon la description que fournit Pollux,

τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τῆ σκηνῆ ὀπισθεν ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων.

le *bronteion* se trouvait sous la scène et consistait en des outres remplies de cailloux que l'on portait [i.e. heurtait] contre des objets de bronze.<sup>231</sup>

(Pollux, 130.2-5)

Il est possible qu'Aristophane ait utilisé l'un de ces instruments lors de la représentation de sa comédie devant le public. Mais ce qui en définitive ressort de ces commentaires est la parenté sonore entre le retentissement du métal et le fracas de la foudre. Sur ce point, le qualificatif βαρύβρομος dont se sert un scholiaste (*Nuées*, 311a11) pour définir le son des *êcheia* s'avère tout à fait éloquent, l'adjectif appartenant à la famille étymologique de *brémô*, de laquelle est dérivé *brontê*. Il apert également que le fracas de la foudre, qu'imité l'*êcheion*, suscite la crainte. Terrifiant de nature, le bruit du tonnerre effraye d'autant plus qu'il relève du divin. L'illustre parfaitement le qualificatif θεόσεπτος, « qu'il faut honorer comme un dieu », qu'emploie le personnage de Socrate pour définir la foudre des Nuées<sup>232</sup>. À cela s'ajoutent ses connotations eschatologiques, la foudre se faisant annonciatrice de mort dans l'imaginaire des Grecs<sup>233</sup>. C'est, par exemple, la foudre

---

<sup>230</sup> Comme βροντή (« tonnerre »), le terme βροντεῖον vient du verbe βρέμω (« gronder »).

<sup>231</sup> Pollux, 4.127.7, mais surtout 4.130.1-5; voir aussi Eustathe, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, 1.411.14-15; Chantraine, s.v. βρέμω; *LSJ*, s.v. βροντεῖον : « an engine for making stage-thunder ». Or, une autre scholie (*scholia vetera*, *Nuées*, 292b alpha et bêta) décrit différemment l'objet, disant que les cailloux ne se trouvent pas dans des outres mais dans des amphores, qu'on viendrait frapper contre des *lébêta* d'airain.

<sup>232</sup> Bailly, s.v. θεόσεπτος; *LSJ*, s.v. θεόσεπτος : « feared as divine ».

<sup>233</sup> W. Burkert, 1985, 277.

de Zeus qui cause la mort de Sémélé au moment où elle donne la vie à Dionysos (Euripide, *Bacchantes*, 6-8, 242). C'est encore cette foudre divine qui s'abat sur le palais de Penthée dans les *Bacchantes* (v. 596-599), alors que celui-ci n'a aucune idée du sort funeste que lui réserve le dieu, par le biais des mains de sa propre mère<sup>234</sup>. Il paraît à cet égard éloquent que le messager dans *Œdipe à Colone* dise ignorer la façon dont le protagoniste est mort, « ni la foudre ardente de Zeus » (οὔτε πυρφόρος θεοῦ κεραυνός) « ni l'orage tourbillonnant de la mer » (οὔτε ποντία θύελλα κινηθεῖσα) n'ayant emporté son âme (v. 1658-1659). Dans un récit tardif de la théogonie orphique, la foudre divine envoie les Titans dans le Tartare pour les punir du meurtre de Dionysos<sup>235</sup>. Sur les trois lamelles

---

<sup>234</sup> Dionysos met le feu au tombeau de sa mère (Euripide, *Bacchantes*, 622-624). Le feu embrase le palais de Lycurgue dans la pièce de Naevius (*Lycurgue*, 54).

<sup>235</sup> Ce mythe est relaté par Olympiodore et intègre les *Rhapsodies* orphiques (Olympiodore, *In Platonis Phaedonem*, 1.3 = OF 304, 318, 320; voir F. Graf et S.I. Johnston, 2007, 66-93). On en trouverait des traces dès Pindare (fr. 133 Race). Citons encore la légende de Salmoneus, qui aurait été foudroyé par Zeus pour avoir prétendu être Zeus en personne (Apollodore, 1.9.7). Dans une certaine mesure, le bronze aussi peut annoncer la mort, les armes avec lesquelles les héros homériques mettent à mort leurs ennemis sur le champ de bataille étant de bronze (Homère, *Iliade*, 3.346-350; 4.461, 501-503; 6.10-11; 12.185-186; 16.862...). Frappés mortellement, ces hommes produisent un fracas en tombant sur le sol, par le bronze dont ils sont eux-mêmes vêtus (Homère, *Iliade*, 4.504; 16.118). Dans cette optique, le retentissement du bronze suggère une perte de contrôle sur le corps, et se fait en quelque sorte synonyme de mort. « (...) the *Iliad*, is a soundful poem that strongly associates sound with war, destruction, terror, and death. » (S.A. Gurd, 2016, 31). S.A. Gurd (2016, 27-32) propose une analyse sémiologique des ambiances sonores assorties à l'univers militaire d'Homère, et note en parallèle la nature également bruyante de la Titanomachie dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 677-703; S. A. Gurd, 2016, 33-34; voir aussi M. Kaimio, 1977, 116-123). « To stress the loudness of the noise is one of the traditional ways of emphasizing the fierceness of the battle (...) The noise of a battle of the gods must be even louder than usual noise » (M. Kaimio, 1977, 116). Il paraît éloquent qu'Hésiode ait associé la race des hommes de bronze aux travaux d'Arès et à la violence, race anéantie dans les ténèbres d'Hadès et pour toujours soustraite à la lueur du soleil (*Travaux et les jours*, 143-155). Arès est lui-même χαλκοβόας, « au cri de bronze » (Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1045). L'on peut inférer qu'en période de guerre, les préparatifs militaires produisaient tout un fracas dans les cités (cf. *Acharniens*, 544-554; voir S.A. Gurd, 2016, 50-51). M. Kaimio répertorie les occurrences du qualificatif χάλκεος dans l'épopée homérique (1977, 35-36).

funéraires trouvées dans le Timpone Piccolo à Thurioi (OF 488, 489, 490), on lit que les défunts qui bénéficiaient de ces lamelles sont morts frappés par la foudre. Bien que mourir de cette façon soit techniquement possible, nous adhérons à l'explication de G. Betegh, qui reconnaît là les thèmes d'héroïsation et de déification par l'éclair et le feu<sup>236</sup>. Cette hypothèse coïncide du reste parfaitement avec le reste du texte de ces lamelles, dont le narrateur affirme qu'il « sera un dieu au lieu d'un mortel » (θεὸς δ' ἔσῃ ἀντὶ βροτοῖο)<sup>237</sup>. Dans le récit des *Rhapsodies* orphiques gravitant autour du meurtre de Dionysos par les Titans, c'est par le feu que meurt puis renaît Dionysos sous sa forme divine, par le biais du chaudron d'apothéose<sup>238</sup>. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (2.239-275), la déesse met chaque nuit le jeune Démophon dans le feu, traitement qui a pour effet de lui octroyer une nature divine. Enfin, ces parallèles tendent à mettre en relief la fonction symbolique dont était investi le son du bronze dans le culte de Déméter, où il préfigure le retour de Corê sur terre. Par ses pouvoirs transcendants, le bronze de l'*êcheion* lors de la célébration des Grands Mystères d'Éleusis aurait « appelé » la jeune déesse, tout en suscitant, comme on peut l'inférer, des émotions fortes chez les participants. Semblable à la foudre, qui peut aussi bien emporter les âmes dans le Tartare que les rendre divines, le retentissement de l'airain suggère un contact avec le divin mais aussi avec le monde des morts. Dans un rituel où l'on cherche à faire revenir sur terre une divinité qui se trouve dans les Enfers, le retentissement du bronze se présentait sans doute comme un moyen de communication des plus efficaces.

---

<sup>236</sup> Pace G. Zuntz, 1971, 316. « Fire, in the form of thunderbolt or of the pyre, had a crucial eschatological role in an impressive number of myths, often related to the mysteries » (G. Betegh, 2004, 341).

<sup>237</sup> Pour les textes de ces lamelles et leur traduction, voir R.G. Edmonds (éd.), 2011, 16-19.

<sup>238</sup> Jaloux des pouvoirs de Dionysos, les Titans le démembrèrent, le firent cuire puis le mangèrent, après quoi le dieu revint à la vie (OF 313, 322, 326, 327, 328; F. Graf et S.I. Johnston, 2007, 66-93).

## Conclusion

D'une nature plutôt silencieuse, Déméter s'entoure volontiers de dieux musiciens, pour donner le ton à certains actes rituels accomplis en son honneur. Or, la déesse ne se montre pas indifférente aux paroles et à la musique. Au contraire, elle trouve du réconfort dans les chants des Grâces et des Muses, ou encore dans les blagues d'ambê, que les rituels d'*aischrologiai* reproduisent<sup>239</sup>. Dans cette perspective, la musique et certaines paroles ont un effet positif auprès de la déesse<sup>240</sup>, et agissent par conséquent comme des éléments sonores apotropaïques, en assurant la bonne humeur et la bienveillance de celle-ci. D'un autre côté, la musique et la poésie jouent un rôle sôtériologique auprès du myste, en assurant la transmission des *orgia*, autrement dit d'une connaissance doublée d'une expérience garante d'un sort heureux dans l'Hadès. Cette musique sôtériologique, héritée des poètes légendaires, relève du domaine apollinien, et se distingue de la musique dionysiaque dont s'accompagnent des festivités démétriques lors desquelles un certain « relâchement » est admis, voire recherché. Ne permettant pas que ses *orgia* soient connus des non-initiés, et n'admettant dans ses Thesmophories que les citoyennes mariées, Déméter réglemente assez fermement la pratique de son culte, et se montre moins inclusive que Dionysos par exemple, qui accepte tout le monde dans ses danses, indépendamment du sexe, de l'âge et du statut. Alors que ce dernier gomme les catégories, voire les distinctions ontologiques fondamentales (dieu/mortel, humain/animal, homme/femme, vieux/jeune), Déméter les conserve et insiste même sur leur importance. Les prérogatives législatives qu'on reconnaît à la déesse par l'épithète Thesmophore s'appliquent, en ce sens, aussi aux lois sociétales, lesquelles distinguent la femme mariée de celle qui ne l'est pas, le bon citoyen du criminel, le Grec du Barbare. Force enfin est de reconnaître que les précieux dons de Déméter ne sont pas concédés à n'importe qui, mais seulement à ceux qu'elle estime dignes de ses bonnes grâces. C'est

---

<sup>239</sup> Euripide, *Hélène*, 1341-1345; *Hymne homérique à Déméter*, 2.188-210; Hésychios, s.v. ἰάμβη.

<sup>240</sup> Notamment M. Dillon, 1997, 64-65.

aussi dans cette optique que s'affirme l'aspect à la fois autoritaire et didactique de son culte, la déesse encourageant la vertu, le respect de la loi, et la procréation légitime.





## **Conclusion**

Pour atteindre les objectifs que nous nous étions fixés, lesquels consistaient à observer les ambiances sonores et les types de musique dans les cultes de la Mère des dieux, de Dionysos et de Déméter, à en cerner les principales composantes et à en comprendre les mécanismes, il s'avérait judicieux de répertorier en premier lieu toutes les mentions et représentations d'instruments de musique dans les sources issues de l'Athènes archaïque et classique. Au cours de cette exploration, les lacunes et mésinterprétations dont font l'objet les instruments de percussion dans les ouvrages scientifiques ont tôt fait de nous apparaître évidentes. L'idée selon laquelle les percussions auraient occupé une place secondaire dans la société grecque a été réfutée, et nous avons pu fournir des descriptions relativement détaillées de certains de ces instruments, faute de pouvoir pleinement aborder le dossier dans le cadre de notre projet. Nous avons toutefois cru pertinent d'exposer, en annexe, les résultats de nos recherches sur le tympanon, dont la place prépondérante auprès de la Mère et de Dionysos, ainsi que dans les pratiques « additionnelles » de l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle, rend d'autant plus déplorable son absence quasi totale des ouvrages d'historiens. D'ailleurs, l'introduction plus marquée du tympanon dans la sphère dionysiaque aux environs de 450 corrobore l'hypothèse voulant que la grande déesse de Phrygie, qui aurait foulé le sol d'Athènes quelque part au VI<sup>e</sup> siècle, ait, dans une certaine mesure, influencé la phonosphère de Dionysos, dont les traits exotiques rendent pour ainsi dire naturelle son association au tympanon. Cet emprunt résulterait, en fin de compte, de changements importants survenus dans la sphère religieuse de la *polis*, qui se traduiraient par la mise en valeur croissante de la Mère de Phrygie et de son instrument. L'association étroite entre la phonosphère de Dionysos et celle de la Mère, outre qu'elle paraît naturelle en raison des affinités sonores que partagent les deux divinités, contribue à légitimer la déesse étrangère et son instrument de prédilection sur le sol athénien.

De façon plus générale, le choix des instruments de musique dans les sources trahit des tendances culturelles et sans doute aussi artistiques. De fait, que ce soit dans l'imagerie symposiastique, cômastique ou ménadique, par exemple, la *phorminx* tend à disparaître dans les premières décennies du V<sup>e</sup> siècle au profit du *barbiton*, lequel s'éclipse à son tour vers la fin de ce siècle, au moment où le tympanon gagne en importance. Ces tendances, outre qu'elles reflètent des goûts populaires, rendent évidente la polyvalence des instruments de musique, qui peuvent aussi bien soutenir de leurs doux accents des récitations de poésie que produire des musiques exaltantes induisant des états paroxystiques. Elles concourent également à démontrer la variété des ambiances sonores auxquelles prennent plaisir les dieux. En effet, la délicatesse de la musique du banquet, où règne la voix articulée par la préséance, sur la musique instrumentale, de la discussion, des chants et de la poésie, contraste fortement avec la tonitruance des pratiques ménadiques, qui laissent place aux cris et au tapage des percussions. Il faut par conséquent reconnaître, par exemple, que l'empreinte sonore de Dionysos, qui possède tous les traits de la musique extatique associée à la Phrygie et plus largement aux populations étrangères, n'empêche aucunement le dieu d'apprécier la musique et la poésie héritées de la Muse.

Qui plus est, ces contrastes sonores recèlent un principe esthétique opposant le bruit, qui équivaut au désordre et à la perte de contrôle, à la belle musique, qui est garante de l'ordre et de la connaissance. Or, bruit et musique, désordre et ordre entretiennent aussi bien l'un que l'autre des liens avec le divin, permettant un contact qui, certes, sera expérimenté de façon différente. Alors que le bruit et le désordre tendent à agir dans le *hic et nunc* du rituel, en induisant ou exacerbant l'expérience de l'ivresse et/ou de la *mania* téléstique, la musique « ordonnée » agit, pour ainsi dire, sur le long terme, comportant des connaissances héritées d'une voix ancestrale, et nécessitant un effort d'apprentissage de la part de celui qui désire obtenir le privilège de cette connaissance. L'idée au fondement de ces motifs est que les sons outrepassent les frontières entre les mondes. C'est grâce à leur nature transcendante que la musique et

les sons peuvent remplir leurs fonctions votives, apotropaïques et prophylactiques, la divinité « entendant » ce que les mortels chantent ou jouent pour elle. Et de même qu'ils agissent sur les dieux, certains sons et ambiances sonores exercent des pouvoirs sur les mortels en vertu précisément de leur essence divine, pouvant guérir et équilibrer les instabilités internes par exemple.

L'une des particularités de l'aulos est précisément de savoir produire à la fois du « bruit » et de la belle musique. Instrument privilégié pour accompagner le geste du transvasement du vin, il le fait tantôt sur un mode solennel, comme sur les « vases des Lénéennes », tantôt sur un mode exaltant, comme le montre la scène cômastique de la figure 26. Cette « dissonance » entre les deux scènes démontre également que le traitement de la donnée sonore est largement tributaire du contexte dans lequel elle prend vie, ainsi que de l'impression qu'on a voulu susciter. Ainsi, une œuvre qui invoque la Mère phrygienne et sa phonosphère turbulente sera truffée d'échos de la nature, résonnant de concert avec le lourd grondement (βρόμος) des *auloi*, alors qu'une poésie élégiaque, qui cherche à charmer un auditoire érudit dans l'indolence du banquet, optera pour des qualificatifs évoquant une musique gracieuse, lancinante (ἡμερόεσσα, εὐφθογγος), pourtant émise par ces mêmes *auloi*<sup>1</sup>.

Les termes sonores employés dans la littérature grecque s'avèrent par conséquent grandement éloquents, et doivent impérativement être pris en compte dans un projet qui vise à saisir l'univers sonore de divinités. La recherche lexicale a permis ne serait-ce que d'effleurer l'incommensurable dossier que constitue la terminologie sonore. L'aspect pour ainsi dire connotatif de nombreux termes sonores, dont les emplois chez les auteurs grecs font déborder leur sémantique *a priori* purement sonore – par exemple, ἰάχῳ qui signifie « crier, résonner » – pour les charger d'une valeur perceptive culturelle et en faire le signe d'un tempérament – funèbre, violent –, d'une émotion – peur, émoi – et/ou d'un

---

<sup>1</sup> E.g. Bacchylide, *Encomia*, fr. 20b-c Campbell; Théognis, *Poèmes élégiaques*, 531-534.

événement à venir – mort, contact avec d’autres univers<sup>2</sup> – confère aux récits sur les dieux une richesse qu’il s’imposerait d’explorer plus en profondeur. C’est dire combien l’aspect sonore des œuvres grecques, qu’elles soient littéraires ou imagées, est lourde de sens, porteuse de symboles liés à un riche imaginaire qui n’est cependant pas étranger au concret de la pratique religieuse. Car si le tympanon des bacchantes « gronde » et menace les récalcitrants en indiquant la présence du dieu Bromios, c’est parce que l’instrument dans la pratique rituelle donne le rythme à la musique extatique qui permet l’expérience de la *mania* téléstique, et donc d’un contact avec le divin. Dans cette optique, le grondement du tympanon porterait en lui-même le signe de la divinité, une idée dont Platon présente les grandes lignes dans un bref passage :

οὐ γὰρ τέχνη οὐδ’ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγεις ἃ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοῖρα καὶ κατοκωχῆ ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὀξέως, ὃ ἂν ᾗ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέλος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φροντίζουσιν·

Car ce n’est pas par art ou connaissance d’Homère que tu dis ce que tu dis, mais grâce à un don divin et à l’inspiration. De même que ceux qui corybantisent perçoivent de façon perçante les musiques d’un seul type, de celui précisément de la divinité qui les possède, et qu’accordés à cette musique ils débordent de gestes et de paroles, mais ne tiennent pas compte des autres musiques.

(Platon, *Ion*, 536c)

En plus de soutenir que les participants à certains rituels extatiques réagissent à la musique de façon individuelle, cet extrait suggère qu’il est un type de musique chaque fois associé à une divinité – sans doute produit par des instruments de musique spécifiques – qui permet et induit ces réactions.

---

<sup>2</sup> Voir la partie sur la terminologie sonore (p. 119-146), et sur *ιάχω* plus précisément les pages 135 à 139.

La composante sonore d'un culte ou d'une pratique se veut toujours (ou presque) signifiante. Non seulement elle donne le ton à l'acte rituel et favorise la réalisation des objectifs qui lui sont sous-jacents, mais elle contribue à dessiner la figure de la divinité concernée, en donnant le ton aux récits qui la concernent et en intégrant, selon l'occasion, la phonosphère d'autres divinités. Les ambiances sonores ont surtout le mérite de nous instruire quant aux modes de communication entre les dieux et les mortels – et aussi des figures divines entre elles – et quant aux mécanismes mêmes de la piété grecque, laquelle s'articule en termes d'échange et se fonde sur l'efficacité de ces échanges. Essentiellement sonores, ces échanges se réalisent à la fois dans le *hic et nunc*, et garantissent pour l'avenir un meilleur sort pour les mortels, que ce soit dans la vie ici-bas ou dans les ténèbres désormais moins sombres de l'Hadès.

Très instructives, les ambiances sonores méritent leur place dans les études sur la religion grecque et ses expressions. La matière, particulièrement volumineuse, permettrait sans doute, si elle était traitée exhaustivement, d'éclaircir certains aspects historiques et anthropologiques, tout en nourrissant notre connaissance de la religion grecque, de ses symboles et des sources afférentes. L'univers sonore des Grecs est riche et s'il est un aspect qui nécessiterait une plus grande attention de la part des chercheurs, c'est sans doute l'aspect terminologique. Ce dossier se présentait à nos yeux comme un terrain presque inexploité, auquel il s'imposait d'octroyer une place dans notre thèse, si petite soit-elle. Décisive et fructueuse, la recherche que nous avons menée sur la terminologie sonore, et qui pourtant n'a fait que frôler quelques pans de cette gigantesque structure, confirmait la valeur symbolique et la fonctionnalité des sons sur les plans idéologique et cultuel, dévoilant des traces tangibles des différentes phonosphères dont nous tâchions de reconstituer les grandes lignes, mais surtout de leur perception culturelle et des expressions qu'employaient les Grecs pour les évoquer.



## Bibliographie

### Éditions et traductions de textes anciens

ARNOTT W.G. (éd.) (1996), *Menander II*, trad. W.G. Arnott, Cambridge (Mass.)/Londres.

BERTIER J. (éd.) (1972), *Mnésithée et Dieuches*, Leyde.

CAMPBELL D.A. (éd.) (1982), *Greek Lyric I. Sappho and Alceus*, trad. D.A. Campbell, Cambridge (Mass.)/Londres.

CAMPBELL D.A. (éd.) (1987), *Greek Lyric II. Anacreon, Anacreonta Choral Lyric from Olympus to Alcman*, trad. D.A. Campbell, Cambridge (Mass.)/Londres.

CAMPBELL D.A. (éd.) (1991), *Greek lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*, trad. D.A. Campbell, Cambridge (Mass.)/Londres.

CAMPBELL D.A. (éd.) (1992), *Greek lyric IV. Bacchylides, Corinna, and others*, trad. D.A. Campbell, Cambridge (Mass.)/Londres.

CAMPBELL D.A. (éd.) (1993), *Greek Lyric V. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, trad. D.A. Campbell, Cambridge (Mass.)/Londres.

FORTENBAUGH W.W. et al. (éd.) (1993), *Theophrastus of Eresus. Sources for his life, Writings Thought and Influence*, partie 1, Leyde/New York/Köln.

GERBER D.E. (éd.) (1999a), *Greek iambic poetry, from the seventh to the fifth centuries BC*, trad. D.E. Gerber, Cambridge (Mass.)/Londres.

GERBER D.E. (éd.) (1999b), *Greek elegiac poetry, from the seventh to the fifth centuries BC*, trad. D.E. Gerber, Cambridge (Mass.)/Londres.

HABELT R. (1982) (éd.), « Der Orphische Papyrus von Derveni », *ZPE* (47), p. 1-12.

HARVEY Y. (éd.) (2001), *Demosthenes, On the crown*, Cambridge.

HENDERSON J. (1918), *The Greek Anthology. Books XIII-XVI*, trad. W.R. Paton, Cambridge (Mass.)/Londres.



HENDERSON J. (éd.) (1936), *Aristotle XIV, Minor Works*, trad. W.S. Hett, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (1938), *Herodotus, Books III-IV*, trad. A.D. Godley, Cambridge (Mass.)/Londres [réimpr. 1921].

HENDERSON J. (éd.) (1939) *Demosthenes II, De corona, De falsa legatione, XVIII, XIX*, trad. C.A. Vince et J.H. Vince, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (1952), *Aristotle VII, Meteorologica*, trad. H.D.P. Lee, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (1998), *Aristophanes II, Clouds, Wasps, Peace*, trad. J. Henderson, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (2000), *Aristophanes III, Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria*, trad. J. Henderson, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (2002), *Aristophanes IV, Frogs, Assembly women, Wealth*, trad. J. Henderson, Cambridge (Mass.)/Londres.

HENDERSON J. (éd.) (2007), *Aristophanes V, Fragments*, trad. J. Henderson, Cambridge (Mass.)/Londres.

KERN O (éd.) (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berlin.

KOCK T (1880), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig.

KOUREMENOS T., PARÁSSOGLU G.M. et TSANTSANOGLU K. (2006) (éd.), *The Derveni Papyrus*, Florence.

KOVACS D. (éd.) (1998), *Euripides III, Suppliant women, Electra, Heracles*, trad. D. Kovacs, Cambridge (Mass.)/Londres.

KOVACS D. (éd.) (2001), *Euripides I, Cyclops, Alcestis, Medea*, trad. D. Kovacs, Cambridge (Mass.)/Londres [réimpr. avec corr. 1994].

KOVACS D. (éd.) (2002a), *Euripides V*, Helen, Phoenician women, Orestes, trad. D. Kovacs, Cambridge (Mass.)/Londres.

KOVACS D. (éd.) (2002b), *Euripides VI*, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus, trad. D. Kovacs, Cambridge (Mass.)/Londres.

LAKS A. et MOST G.W. (éd.) (2016), *Early Greek Philosophy. IV. Western Greek Thinkers*, Partie 1, trad. A. Laks et G.W. Most, Cambridge (Mass.)/Londres.

LLOYD-JONES H. (éd.) (2003), *Sophocles III, Fragments*, trad. H. Lloyd-Jones, Cambridge (Mass.)/Londres [réimpr. 1996].

PAGE D.L. (éd.) (1941), *Select Papyri III, Poetry*, trad. et notes. D.L. Page, Cambridge (Mass.)/Londres.

PAGE D.L. (éd.) (1975), *Poetae Melici Graeci*, Oxford.

RACE H.W. (éd.) (2012), *Pindar II*, Nemean Odes, Isthmian Odes, *Fragments*, trad. H.W. Race, Cambridge (Mass.)/Londres, version révisée [1997].

SCHOLFIELD A.F. (1959), *Aelian*, Characteristics of animals, vol. III, trad. A.F. Scholfield, Cambridge (Mass.)/Londres.

SOMMERSTEIN A.H. (éd.) (2008), *Aeschylus III, Fragments*, trad. A.H. Sommerstein, Cambridge (Mass.)/Londres.

STOREY I.C. (éd.) (2011b), *Fragments of Old Comedy II. Diopeithes to Pherecrates*, trad. I.C. Storey, Cambridge (Mass.)/Londres.

STOREY I.C. (éd.) (2011c), *Fragments of Old Comedy III, Philonicus to Xenophon, Adespota*, trad. I.C. Storey, Cambridge (Mass.)/Londres.

TSANTSANOGLOU K. et PARÁSSOGLOU G.M. (1987), « Two Gold Lamellae from Thessaly », *Hellenika*, 38, p. 3-16.

VOIGT E.-M. (éd.) (1971), *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.

WEST M.L. (éd.) (1998), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, 2 vols., 2<sup>e</sup> éd. Oxford.

WEST M.L. (éd.) (2003), *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, trad. M.L. West, Cambridge (Mass.)/Londres.

**Articles d'encyclopédies et de dictionnaires :**

ARNOLD D. (1988), « Idiocorde, idioglotte, idiophone », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 1029.

BAINES A. (1988a), « Arc musical », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 124-125.

BAINES A. (1988b), « Castagnettes et claquettes », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 343-345.

BAINES A. (1988c), « Diapason », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 607-609.

BAINES A. (1988d), « Instruments à vent », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 1077-1081.

BAINES A. (1988e), « Lyre », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome II, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 61-62.

BAINES A. (1988f), « Organologie », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome II, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 361-364.

BAINES A. (1988g), « Planchette ronflante (ou rhombe) », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome II, dir. D. Arnold, trad. M.-S. Pâris, Paris, 2<sup>e</sup> éd., p. 496.

BARKER A. (1996), « Music », *The Oxford Classical Dictionary*, éd. S. Hornblower et A. Spawforth, Oxford/New York, 3<sup>e</sup> éd., p. 1003-1012.

BARKER A. (2012), « Music », *The Oxford Classical Dictionary*, éd. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 975-985.

BECKER J. (2005), « Musique et transe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 3, éd. J.-J. Nattiez, Paris, p. 458-480.

BOCCADORO B. (2004), « Musique, médecine et tempéraments », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, éd. J.-J. Nattiez, Paris, p. 419-446.

BURKERT W. (2004), « Initiation », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 91-124.

CLINTON K. (2012), « Eleusinia », *The Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 500.

GORDON R. (2012), « Mysteries », *The Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 990-991.

GOULAKI-VOUTIRA A. (2004), « Greek music. Kultische Anlässe mit Musik », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 371-375.

GRAF F. (2012a), « Orphic literature », *The Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 1050.

GRAF F. (2012b), « Orphism », *The Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 1050-1051.

PAPADOPOULOU Z.D. (2004a), « Musical Instruments in Cult », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 347-355.

PAPADOPOULOU Z.D. (2004b), « Musicians in Cult », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 355-365.

SIMON E. (2004), « Greek music. Einleitung », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 345-346.

VERSNEL H.S. (2012), « Telete », *Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 1437.

WALTON F.R. et SCHELD J. (2012), « Cybele », *Oxford Classical Dictionary*, d. S. Hornblower, A. Spawforth et E. Eidinow, Oxford, 4<sup>e</sup> éd., p. 400-401.

### Ouvrages et articles

ABERT H. (1968), *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik: ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, 2<sup>e</sup> éd., Tutzing.

ACKERMANN D. (2016), « Les sanctuaires des dèmes attiques. Aspects topographiques et institutionnels », dans *Espaces sacrés dans la Méditerranée antique. Actes du colloque des 13 et 14 octobre 2011. Université de Poitiers*, dir. Y Lafond et V. Michel, Rennes, p. 215-252.

ALLAN W. (2004), « Religious syncretism: the new gods of Greek tragedy », *HSCP*, 102, p. 113-155.

ANDERSON R. (2015), « New Gods », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 309-323.

ASSAEL J. (1988), « Euripide et le pouvoir de la musique », dans *Transe et théâtre : Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 mars 1988*, textes réunis par P. Ghiron-Bistagne, Cahiers du GITA, 4, p. 83-101.

AUBRIOT D. (2006), « De la lyre à l'arc », dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, textes réunis par O. Mortier-Waldschmidt, Paris, p. 17-42.

BABUT D. (1985), « Sur la notion d'imitation dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *REG*, 98, p. 72-92.

BAKALAKIS G. (1991), « Les kernoi éleusiniens », *Kernos*, 4, p. 105-117.

BARBANTANI S. (2017), « Lyric for the Rulers, Lyric for the People: Transformation of Some Lyric Subgenres in Hellenistic Poetry », dans *Hellenistic Lyricism: Traditions and Transformations of a Literary Mode*, éd. E. Sistakou, Berlin/Boston, p. 339-399.

BARKER A. (1984), *Greek Musical Writings i: The Musician and his Art*, Cambridge.

BARKER A. (1989), *Greek Musical Writings ii: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge.

BARKER A. (2002), *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Naples.

BARKER A. (2004), « Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century », dans *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, éd. P. Murray et P. Wilson, Oxford, p. 185-204.

BARNES J. (1995), « Life and work », dans *The Cambridge Companion to Aristotle*, éd. J. Barnes, Cambridge, p. 1-26.

BAUMBACH L. (1971), « The Mycenaean Greek Vocabulary II », *Glotta*, 49, p. 151-191.

BELFIORE E. (1986), « Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's *Laws* », *CQ*, 36 (2), p. 421-437.

BÉLIS A. (1984), « Un nouveau document musical », *BCH*, 108 (1), p. 99-109.

BÉLIS A. (1986a), *Aristoxène de Tarente et Aristote : le traité d'harmonique*, Paris.

BÉLIS A. (1986b), « L'aulos phrygien », *RA*, 1, p. 21-40.

BÉLIS A. (1986c), « La Phorbéia », *BCH*, 110 (1), p. 205-218.

BÉLIS A. (1988), « ΚΡΟΥΠΕΖΑΙ, SCABELLUM », *BCH*, 112 (1), p. 323-339.

BÉLIS A. (1999), *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris.

BÉLIS A. (2001), « Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des *Hymnes delphiques à Apollon* », dans *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine : actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999*, éd. P. Brûlé et C. Vendries, Rennes/Lorient, p. 97-113.

Version Internet : <http://books.openedition.org/pur/23698>.

DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.23698>.

BÉLIS A. (2007), « Mauvaise musique, mauvaises mœurs », dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, éd. F. Malhomme et A.-G. Wersinger, Paris, p. 77-86.

BELLIA A. et MARCONI C. (éd.) (2016), *Musicians in Ancient Coroplastic Art. Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, Pisa/Roma.

- BÉRARD C. (1974), *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Rome.
- BÉRARD C. (1984), « Fêtes et mystères », dans *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne et Centre Louis Gernet, Lausanne/Paris, p. 105-116.
- BÉRARD C. (1987), « Apocalypses éleusiniennes », dans *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, éd. C. Kappler et al., Paris, p. 127-155.
- BÉRARD C. (1992a), « Polythéisme éleusinien », dans *L'image en jeu : de l'Antiquité à Paul Klee*, éd. C. Bron et E. Kassapoglou, Lausanne/Yens-sur-Morgues, p. 25-34.
- BÉRARD C. (1992b), « Phantasmagie érotique dans l'orgasme dionysiaque », *Kernos*, 5, p. 13-26.
- BÉRARD C. (2011), « Éleusis : contempler les mystères », dans *Image et Religion dans l'antiquité gréco-romaine : actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, dir. S. Estienne et al., Naples/Athènes, p. 85-93.  
[\[https://books.openedition.org/pcjb/4461?lang=en](https://books.openedition.org/pcjb/4461?lang=en), p. 1-21].
- BÉRARD C. (2018), *Embarquement pour l'image. Une école du regard*, éd. A.-F. Jaccottet, Bâle.
- BÉRARD C. et BRON C. (1990), « Le liknon, le 'masque' et le poteau. Images du rituel dionysiaque », dans *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 4 : Religion (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 413)*, Besançon, p. 29-44.
- BÉRARD C. et DURAND J.-L. (1984), « Entrer en imagerie », dans *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne et Centre Louis Gernet, Lausanne/Paris, p. 19-34.
- BERNABÉ A. (2009), « Imago inferorum Orphica », dans *Mystic Cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 95-130.
- BERNABÉ A. (2010), « The Gods in Later Orphism », dans *The Gods of Ancient Greece: identities and transformations*, éd. J.N. Bremmer et A. Erskine, Edinburgh, p. 422-441.

BERNABÉ A. (2012), « A brave Netherworld: the Orphic Hades as utopia », dans *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele. Studies in Greek and Roman Religion in Honour of Giulia Sfameni Gasparro*, éd. A. Mastrocinque et C.G. Scibona, Stuttgart, p. 11-23.

BERNABÉ A. et H.R. SOMOLINOS (1993), « Hittite *munnai-*, grec μυνάμενος, μύνη, ἀμύνω », *Glotta*, 71, p. 121-129.

BETEGH G. (2004), *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology, and Interpretation*, Cambridge.

BETTINI M. (2008), *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Turin.

BETZ H.D. (1998), « 'Der Erde Kind bin ich und des gestirnten Himmels': Zur Lehre vom Menschen in den orphischen Goldplättchen », dans *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*, dir. F. Graf, Stuttgart/Leipzig, p. 399-419.

BIANCHI U. (1979), « Prolegomena : The religio-historical question of the mysteries of Mithra », dans *Mysteria Mithrae. Atti del Seminario internazionale su 'la specificità storico-religiosa dei misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentari di Roma e Ostia', Roma e Ostia, 28-31 marzo 1978*, éd. U. Bianchi, Leyde/Rome, p. 3-28.

BOEHM B. (1958), « Heilende Musik im griechischen Altertum », *Zeitschrift für Psychotherapie und Medizinische Psychologie*, 8, p. 132-151.

BIERL A. (2013), « Maenadism as Self-Referential ChoralitY in Euripides' *Bacchae* », dans *Choral Mediations in Greek Tragedy*, éd. R. Gagné et M. Govers Hopman, Cambridge, p. 211-226.

BILLINGS J. (2020), « *Bacchae* », dans *Brill's Companion to Euripides*, éd. A. Markantonatos, Brill/Boston, p. 376-394.

BONNECHERE P. (1994), *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Liège.

BONNECHERE P. (1998), « La scène d'initiation des *Nuées* d'Aristophane et Trophonios : nouvelles lumières sur le culte lébadéen », *REG*, 111 (2), p. 436-480.



BONNECHERE P. (2002), « Mantique, transe et phénomènes psychiques à Lébadée : entre rationnel et irrationnel en Grèce et dans la pensée moderne », *Kernos*, 15, p. 179-186.

BONNECHERE P. (2003), « Trophonius of Lebadea: Mystery Aspects of an Oracular Cult in Boiotia », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M. Cosmopoulos, Londres, p. 169-192.

BONNECHERE P. (2010), « Notes trophoniaques, IV : avancées, retours, mises au point », *Les Études Classiques*, 78, p. 57-72.

BONNECHERE P. (2018), « The Sounds of *Katabasis*. Bellowing, Roaring, and Hissing at the Crossing of Impervious Boundaries », dans *Round Trip to Hades in the Eastern Mediterranean Tradition: Visits to the Underworld from Antiquity to Byzantium. Cultural interactions in the Mediterranean*, 2, éd. G. Ekroth et I. Nilsson, Leyde, p. 240-259.

BORGEAUD P. (1979), *Recherches sur le dieu Pan*, Genève.

BORGEAUD P. (1996), *La mère des dieux : de Cybèle à la Vierge Marie*, Paris.

BORGEAUD P. (2007), « Rites et émotions. Considérations sur les mystères », dans *Rites et croyances dans les religions du monde romain : huit exposés suivis de discussions*, éd. J. Scheid, Genève, p. 189-229.

BORGEAUD P. (2016), « La Mère des dieux. Colère et repentir », dans *Colères et repentirs divins. Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, les 24 et 25 avril 2013*, éd. J.-M. Durand, L. Marti et T. Römer, Fribourg/Göttingen, p. 285-295.

BOSHPAKOVA A. (2008), « Reading Ancient Greek Music in Documents, Images and Artifacts and the Practical Application of Music Archaeology », *Studien zur Musikarchäologie*, 7, p. 337-345.

BOURGUIGNON E. (1965), « The self, the behavioral environment, and the theory of spirit possession », dans *Context and meaning in cultural anthropology*, éd. M.E. Spiro, New York/Londres, p. 39-60.

BOURGUIGNON E. (1973), « Introduction: A framework for the comparative study of altered states of consciousness », dans *Religion, Altered States of Consciousness and Social change*, éd. F. Bourguignon, Columbus, p. 3-38.

BOURGUIGNON E. (1976), *Possession*, San Francisco.

BOURGUIGNON E. (1989), « Trance and shamanism: what's in a name? », *Journal of psychoactive drugs*, 21 (1), p. 9-15.

BOURLET M. (1983), « L'orgie sur la montagne », dans *Dionysos, le même et l'autre*, (*Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, 1), éd. M. Bourlet, Grenoble, p. 9-44.

BOWDEN H. (2007), « Cults of Demeter Eleusinia and the transmission of religious ideas », *Mediterranean Historical review*, 22 (1), p. 71-83.

BOWDEN H. (2010), *Mystery cults of the Ancient world*, Oxford/Princeton.

BOWIE A.M. (1997), « Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes », *JHS*, 117, p. 1-21.

BOWIE E. (1986), « Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival », *JHS*, 106, p. 13-35.

BOWIE E. (2016), « Quo usque tandem...? How long were sympotic songs? », dans *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposium*, éd. V. Cazzato, D. Obbink et E.E. Prodi, Oxford, p. 28-41.

BOYANCÉ P. (1935), « Sur les mystères phrygiens : j'ai mangé dans le tympanon, j'ai bu dans la cymbale », *REA*, 37, p. 161-164.

BOYANCÉ P. (1937), *Le culte des muses chez les philosophes grecs*, Paris.

BOYANCÉ P. (1962), « Sur les Mystères d'Éleusis », *REG*, 75, p. 460-482.

BOYANCÉ P. (1966), « Dionysiaca : à propos d'une étude récente sur l'initiation dionysiaque », *REA*, 68, p. 33-60.

BOYANCÉ P. (1975), « Éleusis et Orphée », *REG*, 88, p. 195-202.

BRANCACCI A. (2001), « Protagora, Damone e la musica », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, p. 137-148.

BRAND H. (2000), *Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik*, Dettelbach.

BRAVI L. (2015), « Scene di εὐφημία nella commedia di Aristofane », dans *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, éd. P.A. Bernardini, Pise/Rome, p. 195-203.

BREMMER J.N. (1984), « Greek Maenadism Reconsidered », *ZPE*, 55, p. 267–286.

BREMMER J.N. (1992), « Dionysos travesti », dans *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991*, t. 1, *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. A. Moreau, Montpellier, p. 189-198.

BREMMER J.N. (1995), « Religious secrets and secrecy in Classical Greece », dans *Secrecy and Concealment. Studies in the history of Mediterranean and Near Eastern religions*, éd. H.G. Kippenberg et G.G. Stroumsa, Leyde/New York/Köln, p. 61-78.

BREMMER J.N. (2005), « Myth and Ritual in Ancient Greece: Observations on a Difficult Relationship », dans *Griechische Mythologie und Frühchristentum*, éd. R. von Haehling, Darmstadt, p. 21-43.

BREMMER J.N. (2010b), « Walter Burkert on Ancient Myth and Ritual: Some Personal Observations », dans *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, éd. A. Bierl and W. Braungart, Berlin/New York, p. 71-86.

BREMMER J.N. (2011), « Initiation into the Eleusinian Mysteries: a 'thin' description », dans *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature: Ideas and Practices. Festschrift for Einar Thomassen*, éd. C.H. Bull et al., Leyde, p. 375-397.

BREMMER J.N. (2013), « Divinities in the Orphic Gold Leaves: Euklès, Eubouleus, Brimo, Kybele, Kore and Persephone », *ZPE*, 187, p. 35-48.

BREMMER J.N. (2014), *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Berlin/Boston.

BREMMER J.N. (2017), « Mythe et rituel dans l'initiation d'Héraclès », dans *Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images, et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, dir. C. Calame et P. Ellinger, Paris, p. 269-304.

- BRISSON L. (1995), *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Hampshire.
- BRIXHE C. et LEJEUNE M. (1984), *Corpus des inscriptions paléo-phrygiennes*, Paris.
- BROWN C.G. (1991), « "Empousa, Dionysus and the Mysteries: Aristophanes' *Frogs* 285ff. », *CQ*, 41, p. 41-50.
- BRUIT ZAIDMAN L. (2012), « Koré-Perséphone entre Déméter et Hadès », dans *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele. Studies in Greek and Roman Religion in Honour of Giulia Sfameni Gasparro*, éd. A. Mastrocinque et C.G. Scibona, Stuttgart, p. 39-57.
- BUNDRICK S.D. (2005), *Music and images in Classical Athens*, Cambridge.
- BUNDRICK S.D. (2020), « Visualizing Music », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 117-130.
- BURKERT W. (1962a), « Goes. Zum griechischen ‚Schamanismus‘ », *RhMus*, 105, p. 36-55.
- BURKERT W. (1972), *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trad. E.L. Minar, Cambridge (Mass.).
- BURKERT W. (1977), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley/Los Angeles.
- BURKERT W. (1983), *Homo necans. The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, trad. P. Bing, Berkeley/Los Angeles/Londres.
- BURKERT W. (1985), *Greek Religion: archaic and classical*, trad. J. Raffan, Cambridge (Mass.).
- BURKERT W. (1987), *Ancient Mystery Cults*, Cambridge (Mass.).
- BURKERT W. (1992), *The orientalizing revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, trad. M.E. Pinder et W. Burkert, Cambridge (Mass.)/Londres.
- BYL S. (1980), « Parodie d'une initiation dans les *Nuées* d'Aristophane », *RBPh*, 58, p. 5-21

BYL S. (1988), « Encore une dizaine d'allusions éleusiniennes dans les *Nuées* d'Aristophane », *RBPh*, 66, p. 68-77.

CALAME C. (1977), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome.

CALAME C. (1991), « 'Mythe' et 'rite' en Grèce : des catégories indigènes ? », *Kernos*, 4, p. 179-204.

CALAME C. (1994), « Les *Hymnes homériques*. Modalités énonciatives et fonctions », *Mètis*, 9-10, p. 391-400.

CALAME C. (1995), « Invocations et commentaires 'orphiques': Transpositions funéraires de discours religieux », dans *Discours religieux dans l'Antiquité*, éd. M.M. Mactoux et E. Geny, Paris, p. 11-30.

CALAME C. (1997a), « Figures of Sexuality and Initiatory Transition in the Derveni Theogony and its Commentary », dans *Studies on the Derveni Papyrus*, éd. A. Laks et G.W. Most, Oxford, p. 65-80.

CALAME C. (1997b), « L'hymne homérique à Déméter comme offrande : regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque », *Kernos*, 10, p. 111-133.

CALAME C. (1998), « Mort héroïque et culte à mystère dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle », dans *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*, dir. F. Graf, Stuttgart/Leipzig, p. 326-356.

CALAME C. (2000), *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris.

CALAME C. (2002), « Qu'est-ce qui est orphique dans les *Orphica*? », *RHR*, 219 (4), p. 385-400.

CALAME C. (2004), « Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance », dans *Performance culture and athenian democracy*, éd. S. Goldhill et R. Osborne, Cambridge/New York, p. 125-153.

CALAME C. (2008a), « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles », *Kernos*, 21, p. 299-371.

CALAME C. (2008b), « Identités lumineuses, espaces rituels, objets textuels : itinéraires initiatiques dans les lamelles funéraires d'or », dans *Image et Religion dans l'antiquité gréco-romaine : actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, dir. S. Estienne et al., Naples/Athènes, p. 153-164.

CALAME C. (2013), « Choral polyphony and the ritual functions of tragic song », dans *Choral Mediations in Greek Tragedy*, éd. R. Gagné et M. Govers Hopman, Cambridge, p. 35-57.

CALAME C. (2015), « Drama », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 179-193.

CALAME C. (2017), *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris.

CALAME C. (2020), « The Chorus in Euripides », dans *Brill's Companion to Euripides*, éd. A. Markantonatos, Brill/Boston, p. 775-796.

CALAME C. et ELLINGER P. (2017), *Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne*, Paris.

CARBON J.-M. (2015), « Ritual Cycles: Calendars and Festivals », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 537-550.

CARPENTER T.H. (1997), *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford.

CASADIO G. (1992), « Préhistoire de l'initiation dionysiaque », dans *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991*, t. 1, *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. A. Moreau, Montpellier, p. 209-213.

CASADIO G. (2009), « Dionysus in Campania: Cumae », dans *Mystic cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 33-45.

CASADIO G. et JOHNSTON P.A. (2009), « Introduction », dans *Mystic cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 1-30.

CASKEY L. et BEAZLEY J. (1954), *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Part II, Boston.

CASTALDO D. (2000), *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenne.

CASTALDO D. (2001), « La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne », dans *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)*, éd. P. Brulé et C. Vendries, Rennes, p. 141-150.

CASTALDO D. (2009), « 'The Sound of Krotala Maddening Women': Krotala and Percussion Instruments in Ancient Attic Pottery », dans *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, éd. D. Yatromanolakis et A. Kardamitsa, Athènes, p. 283-298.

CAVANAUGH M.B. (1996), *Eleusis and Athens. Documents in Finance, Religion and Politics in the Fifth Century B.C.*, Atlanta.

CAZANOVE O. de (1986), « Le thiasse et son double. Images, statuts, fonctions du cortège divin de Dionysos en Italie centrale », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984)*, École française de Rome, Paris, p. 177-197.

CHAILLEY J. (1956), « Le mythe des modes grecs », *Acta Musicologica*, vol. XXVIII, fasc. IV, p. 137-163.

CLINCH A. (2021), « Ecstasy and Initiation in the Eleusinian Mysteries », dans *The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*, éd. D. Stein, S. Costello, et K. Foster, Londres, p. 314-331.

CLINTON K. (1974), « The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries », *TAPA*, 64 (3), p. 1-143.

CLINTON K. (1979), « IG I<sup>2</sup>5, the Eleusinia, and the Eleusinians », *AJPh*, 100 (1), p. 1-12.

CLINTON K. (1980), « A law in the city Eleusinion concerning the Mysteries », *Hesperia*, 49 (3), p. 258-288.

CLINTON K. (1986), « The Author of the *Homeric Hymn to Demeter* », *Opuscula Atheniensi*, 16, p. 43-49.

CLINTON K. (1987), « The Date of the Classical Telesterion at Eleusis », dans *Philia epe eis Georgion E. Mylonan : dia ta 60 ete tou anaskaphikou tou ergou*, vol. 2, Athènes, p. 254-262.

CLINTON K. (1988), « Sacrifice at the Eleusinian Mysteries », dans *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June 1986*, éd. R. Hägg, N. Marinatos et G. Nordquist, Stockholm, p. 69-80.

CLINTON K. (1992), *Myth and cult: the iconography of the Eleusinian mysteries: the Martin P Nilsson lectures on Greek religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens*, Stockholm.

CLINTON K. (1994), « The Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis », dans *Greek Sanctuaries. New Approaches*, éd. R. Hagg et N. Marinatos, Londres, p. 88-98.

CLINTON K. (2003), « Stages of Initiation in the Eleusinian and the Samothracian Mysteries », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 50-78.

CLINTON K. (2004), « Epiphany in the Eleusinian Mysteries », *Illinois Class. Stud.*, 29, p. 85-101.

CLINTON K. (2005). *Eleusis. The Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme*, Athènes.

COLE S.G. (1980), « New Evidence for the Mysteries of Dionysos », *GRBS*, 21 (3), p. 223-238.

COLE S.G. (1993), « Voices from beyond the grave: Dionysus and the dead », dans *Masks of Dionysus*, éd. T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca/Londres, p. 276-295.

COLE S.G. (2003), « Landscapes of Dionysos and Elysian fields », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M. Cosmopoulos, Londres, p. 193-217.



COLE S.G. (2011), « Epigraphica Dionysiaca », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 263-279.

COMOTTI G. (1989), *Music in Greek and Roman Culture*, trad. R.V. Munson [1979], Baltimore et Londres.

CONSTANTAKOPOULOU C. (2015), « Regional Religious Groups, Amphictionies, and Other Leagues », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 273-289.

CORBEL-MORANA C. (2012), *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris.

COSMOPOULOS M.B. (2003), « Mycenaean religion at Eleusis: the architecture and stratigraphy of Megaron B », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 1-24.

COSMOPOULOS M.B. (2015), *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, New York.

D'ALESSIO G.B. (2016), « Bacchylides' Banquet Songs », dans *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposion*, éd. V. Cazzato, D. Obbink et E.E. Prodi, Oxford, p. 63-84.

D'ANGOUR A. (2017), « Euripides and the Sound of Music », dans *A Companion to Euripides*, éd. L.K. McClure, Chichester, p. 428-443.

DARBO-PESCHANSKI C. (2008), « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'Illiade et le modèle de l'acte réparti », dans *Le moi et l'intériorité*, textes réunis par G. Aubry et F. Ildefonse, Paris, p. 241-254.

DASEN V. (2017), « Le hochet d'Archytas : un jouet pour grandir », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 124 (3), p. 89-107.

DEICHGRÄBER K. (1938/1939), « Die Lykurgie des Aischylos », dans *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse I* (3), p. 231-309.

DELAVAUD-ROUX M.-H. (2016), « La voix des grenouilles cygnes dans les *Grenouilles* d'Aristophane », *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, 2-3, p. 73-91.

DELAVAUD-ROUX M.-H. (2019), « Transe et tournoiement chez les bacchantes », *Orchesis, Revista do Laboratório de Dramaturgia*, 11, p. 296-313.

DETIENNE M. (1986), « Dionysos en ses parousies : un dieu épidémique », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984)*, École française de Rome, Paris, p. 53-83.

DEUBNER L. (1932), *Attische Feste*, Berlin.

DICKIE M.W. (1995), « The Dionysiac Mysteries in Pella », *ZPE*, 109, p. 81-86.

DICKIE M.W. (2004), « Priestly Proclamations and Sacred Laws », *CQ*, 54, p. 579-591.

DILLON M. (1997), *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*, Londres/New York.

DILLON M. (2002), *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres/New York.

DILLON M. (2015), « Households, families, and women », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 241-255.

DIMAKOPOULOU A. (2010), *Clôrêis, aêdôn, pâle rossignol : une étude sémantique*, Paris.

DODDS E.R. (1940), « Maenadism in the *Bacchae* », *HThR*, 33, p. 155-176.

DOVER K. (1997), *Aristophanes Frogs*, Oxford/New York.

DOW S. (1979), « Thrasyphon Hierokleidou Xypetaion », *GRBS*, 20 (4), 331-345.

DOWDEN K. (1980), « Grades in the Eleusinian Mysteries », *RHR*, 197, p. 409-427.

DURAND J.-L. et FRONTISI-DUCROUX F. (1982), « Idoles, figures, images : autour de Dionysos », *RA*, Nouvelle série, fasc. 1, p. 81-108.

EDMONDS R.G. (2004), *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, New York/Cambridge.

EDMONDS R.G. (2006), « To sit in solemn Silence? Thronosis in Ritual, Myth, and Iconography », *AJPh*, 127 (3), p. 347–366.

EDMONDS R.G. (2009), « Who are you? Mythic Narrative and Identity in the ‘Orphic’ Gold Tablets », dans *Mystic Cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 73-94.

EDMONDS R.G. (éd.) (2011), *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path*, Cambridge.

EITREM S. (1940), « Eleusinia – Les Mystères et l’agriculture », *SO*, 20 (1), p. 133-151.

EMERIT S. et JEAMMET V. (2018), « La musique antique s’expose au Louvre-Lens », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome VII n. 1.

En ligne : <http://journals.openedition.org/hrc/2001>

ERCOLES M. (2020), « Music in Classical Greek Drama », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 131-144.

FARAGUNA M. (2013), « Archives in Classical Athens: Some Observations », dans *Archives and Archival Documents in Ancient Societies: Trieste, 30 September - 1 October 2011*, éd. M. Faraguna, Trieste, p. 163-171.

FARAONE C. (2011), « Hexametrical incantations as oral and written phenomena », dans *Sacred Words : Orality, Literacy and Religion, Mnemosyne, Suppl. 332*, éd. A. Lardinois, J. Blok et M. van der Poel, Leyde/Boston, p. 191-204.

FAULKNER A. et HODKINSON, O. (2015), « Introduction », dans *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*, éd. A. Faulkner et O. Hodkinson, Leyde/Boston, p. 1-16.

FAUQUIER M. et VILLETTE J.-L. (2000), *La vie religieuse dans les cités grecques aux VI<sup>e</sup>, V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles*, Paris.

FERGUSON W.S. et NOCK A.D. (1944), « The Attic Orgeones and the Cult of Heroes », *HThR*, 37 (2), p. i-iv / 61-174.

FERRARI F. (2011), « Oral bricolage and ritual context in the golden tablets », dans *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion, Mnemosyne, Suppl.* 332, éd. A. Lardinois, J. Blok et M. van der Poel, Leyde/Boston, p. 205-216.

FERRARI F. et PRAUSCELLO L. (2007), « Demeter Chthonia and the Mountain Mother in a new Gold Tablet from Magoula Mati », *ZPE*, 162, p. 193-202.

FIGARI J. (2000), « Les premiers pythagoriciens et la catharsis musicale », *Revue de philosophie ancienne*, 18 (2), p. 3-32.

FIGARI J. (2006), « Musique et médecine dans la philosophie présocratique », dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, textes réunis par O. Mortier-Waldschmidt, Paris, p. 121-146.

FILSER W. (2007), *Die Elite Athens auf Attischen Luxuskeramik*, éd. F. Lissarrague et al., Berlin/Boston.

FOLEY H.P. (1994), *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*, Princeton.

FORD A.L. (2002), *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton.

FORD A.L. (2004), « Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics* », dans *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, éd. P. Murray et P. Wilson, Oxford, p. 309-336.

FORD A.L. (2011), « Dionysos' many names in Aristophanes' *Frogs* », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 343-355.

FOUCART P. (1922), « Un décret athénien relatif aux combattants de Phylé », *Mémoires de l'Institut national de France*, 42, p. 323-355.

FRANK E. (1962), *Plato und die sogenannten Pythagoreer; ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, Tübingen.

FREIERT W.K. (1991), « Orpheus: A Fugue on the Polis », dans *Myth and the Polis*, éd. D. Pozzi et J. Wickersham, New York, p. 32-48.

FRICKENHAUS A. (1912), *Lenäenvasen*, Berlin.

FRONTISI-DUCROUX F. et LISSARRAGUE F. (1983), « De l'ambiguïté à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque », *AION*, 5, p. 11-32.

FRONTISI-DUCROUX F. (1986), « Images du ménadisme féminin : les vases des 'Lénéennes' », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984)*, École française de Rome, Paris, p. 165-176.

FURLEY W.D. (2012), « The Epidaurian hymn for the Mother of the Gods », dans *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, éd. R. Bouchon, P. Brillet-Dubois et N. Le Meur-Weissman, Lyon, p. 233-251.

FURLEY W.D. and BREMER J.M. (2001), *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic and the Hellenistic Period*, 2 vols., Tübingen.

GAGNÉ R. (2009), « Mystery Inquisitors: Performance, Authority, and Sacrilege at Eleusis », *CIAnt*, 28 (2), p. 211-247.

GAGNÉ R. et GOVERS HOPMAN M. (2013), « Introduction. The Chorus in the Middle », dans *Choral Mediations in Greek Tragedy*, éd. R. Gagné et M. Govers Hopman, Cambridge, p. 1-34.

GAIFMAN M. (2015), « Visual Evidence », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 51-66.

GARCÍA TEIJEIRO M. (1992), « Langage orgiastique et glossolie », *Kernos*, 5, p. 59-69.

GAUTHIER-MUZELLEC M.-H. (2006), « Musique et plaisir chez Platon et Aristote », dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris, p. 181-208.

GEORGOUDI S. (2011), « Déméter *Chloê* : bref retour sur une question ouverte », *Pallas*, 85, p. 101-107.

GÉRIN P. (1983), « Bacchanales et défense maniaque. Commentaire psychopathologique d'un rituel dionysiaque », dans *Dionysos, le même et l'autre (Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie, 1)*, éd. M. Bourlet, Grenoble, p. 45-56.

GHIRON-BISTAGNE P. (1988), « Acteurs de la transe dans l'Antiquité », dans *Transe et théâtre : Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 mars 1988*, textes réunis par P. Ghiron-Bistagne, Cahiers du GITA, 4, p. 63-79.

GIANNISI P. (2019), « Éco-nomies du son : Énoncés terrestres en Grèce ancienne », dans *Mémoires de la Terre. Études anciennes et comparées*, dir. R. Koch Piettre, O. Journet et D. Liberski-Bagnoud, Grenoble, p. 33-44.

GIUDICE RIZZO I. (2002), *Inquieti commerci tra Uomini e dei. Timpanisti, Fineo A e B di Sophocle: Testimonianze letterarie ed iconografiche, itinerary di ricerca e proposte*, Rome.

GODART L. et SACCONI A. (2015), « Sacrifice humain et culte de Dionysos », dans *Pasiphae*, 9, p. 85-90.

GÖDDE S. (2011), *Euphêmia. Die Gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg.

GOLD B.K. (1977), « *Eukosmia* in Euripides' *Bacchae* », *AJPh*, 98, p. 3-15.

GOSLIN O. (2010), « Hesiod's Typhonomachy and the Ordering of Sound », *Transactions of the American Philological Association*, 140 (2), p. 351-373.

GOTTELAND S. (2006), « La sirène et l'enchanteur : portraits croisés d'Eschine et de Démosthène à la tribune », *REG*, 119 (2), p. 588-608.

GOW A.S.F. (1934), «  $\text{IY}\Gamma\Xi$ ,  $\text{POMBO}\Sigma$ ,  $\text{RHOMBUS}$ ,  $\text{TURBO}$  », *JHS*, 54, p. 1-13.

GRAF F. (1974), *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin/New York.

GRAF F. (1985), *Nordionische Kulte: Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Zürich.

GRAF F. (1987), « Orpheus: A Poet among Men », dans *Interpretations of Greek Mythology*, éd. J.N. Bremmer, Londres, p. 80-106.

GRAF F. (1993), « Dionysian and Orphic Eschatology », dans *Masks of Dionysus*, éd. T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca/Londres, p. 239-258.

GRAF F. (2003), « Lesser Mysteries – not less mysterious », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cult*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 241-262.

GRAF F. (2004), « Trick or Treat? On Collective Epiphanies in Antiquity », *Illinois Class. Stud.*, 29, p. 111-130.

GRAF F. (2010a), « The blessings of madness: Dionysos, madness and scholarship », *ARG*, 12, p. 167-180.

GRAF F. (2010b), « The Kyrbantēs of Erythrai », dans *Studies in Greek Epigraphy and History in Honor of Stephen V. Tracy*, éd. G. Reger et al., Bordeaux, p. 301–309.

GRAF F. et JOHNSTON S.I. (2007), *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic gold tablets*, Londres/New York.

GUITTARD C. (2012), « The name of Cybele in Latin poetry and literature: Cybela, Cybebe or Cybele/Cybelle? », dans *Demeter, Isis, Vesta, and Cybele. Studies in Greek and Roman Religion in Honour of Giulia Sfameni Gasparro*, éd. A. Mastrocinque et C.G. Scibona, Stuttgart, p. 213-220.

GURD S.A. (2016), *Dissonance. Auditory aesthetics in Ancient Greece*, New York.

HAGEL S. (2009), *Ancient Greek Music. A new technical History*, New York.

HÄGG R. (éd.) (1992), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, Kernos, suppl. 1, Athènes/Liège.

HALDANE J.A. (1966), « Musical Instruments in Greek worship », *G&R*, 13, p. 98-107.

HALLIWELL S. (2002), *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton.

HALM-TISSERANT M. (1984), « Le peintre de Curti », *REA*, 86, p. 135-170.

HALM-TISSERANT M. (1986), « La représentation du Retour d'Héphaïstos dans l'Olympe : Iconographie traditionnelle et innovations formelles dans l'atelier de Polygnotos (440-430) », *AK*, 29 (1), p. 8-22.

HAMAYON R. (1990), *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre.

HARDIE A. (2004), « Muses and Mysteries », dans *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, éd. P. Murray et P. Wilson, Oxford, p. 11-37.

HARRISON J. (1903), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge.

HEDREEN G. (1994), « Silens, Nymphs, and Maenads », *JHS*, 114, 47-69.

HELL B. (1999), *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris.

HENDERSON J. (2013), « The comic chorus and the demagogue », dans *Choral Mediations in Greek Tragedy*, éd. R. Gagné et M. Govers Hopman, Cambridge, p. 278-296.

HENRICHS A. (1969), « Die Maenaden von Milet », *ZPE*, 4, p. 223-241.

HENRICHS A. (1978), « Greek Maenadism from Olympias to Messalina », *HSCP*, 82, 121-160.

HENRICHS A. (1982), « Changing Dionysiac Identities », dans *Jewish and Christian Self-definition, III, Self-Definition in the Graeco-Roman World*, éd. B.F. Meyer et E.P. Sanders, Londres, p. 137-160.

HENRICHS A. (1993), « 'He has a god in him': Human and divine in the modern perception of Dionysus », dans *Masks of Dionysus*, éd. T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca/Londres, p. 13-43.



HENRICHS A. (1994), « Why should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy », *Arion*, 3, p. 56-111.

HENRICHS A. (1996), « Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patters of Choral Projections in Euripides », *Philologus*, 140, p. 48-62.

HENRICHS A. (2003), « *Hieroi Logoi* and *Hierai Bibloi*: The (Un)Written Margins of the Sacred in Ancient Greece », *HSCP*, 101, p. 207-266.

HENRICHS A. (2011), « Göttliche Präzens als Differenz: Dionysos als epiphanischer Gott », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 105-116.

HORDERN J. (2000), « Notes on the Orphic Papyrus from Gurôb (P. Gurôb 1; Pack<sup>2</sup>2464) », *ZPE*, 129, p. 131-140.

HOWES D. (2015), « Introduction », dans *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspective. Actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, éd. S. Emerit, S. Perrot et A. Vincent, Le Caire, p. 1-6.

HUMPHREYS S.C. (2004), *The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford.

ILDEFONSE F. (2008), « Questions pour introduire à une histoire de l'intériorité. Une histoire des problématisations de l'intérieur », dans *Le moi et l'intériorité*, textes réunis par G. Aubry et F. Ildefonse, Paris.

IMMERWAHR H.R. (1965), « Inscriptions on the Anacreon krater in Copenhagen », *AJA*, 69 (2), p. 152-154.

IMMERWAHR H.R. (1990), *Attic Script. A survey*, Oxford.

ISLER-KERÉNYI C. (2003), « Images grecques au banquet funéraire étrusque », *Pallas*, 61, p. 39-53.

ISLER-KERÉNYI C. (2009), « New contributions of Dionysiac Iconography to the history of religions in Greece and Italy », dans *Mystic Cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 61-72.

ISLER-KERÉNYI C. (2014), *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leyde/Boston.

ISLER-KERÉNYI C. (2021), « Le thiase dionysiaque : de la danse au cortège », dans *Rituels en image – Images de rituel : Iconographie – Histoire des religions – Archéologie*, éd. A.-F. Jaccottet, Berne, p. 69-75 (livre numérique).

JACCOTTET A.-F. (2003), *Choisir Dionysos : les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, 2 vols., Kilchberg.

JACCOTTET A.-F. (2006), « Un dieu, plusieurs mystères? Les différents visages des mystères dionysiaques », dans *Religions orientales – culti misterici. Neue Perspektiven – nouvelles perspectives – prospettive nuove*, éd. C. Bonnet et al., Stuttgart, p. 219–230.

JACCOTTET A.-F. (2016), « Les mystères dionysiaques pour penser les mystères antiques? », dans *Les « mystères » : questionner une catégorie*, *Mètis*, 14, p. 75-94.

JACCOTTET A.-F. (2021) (éd.), *Rituels en image – Images de rituel : Iconographie – Histoire des religions – Archéologie*, Berne (livre numérique).

JACOB C. (2001), « Les voyageurs et la musique des autres en Grèce ancienne. Notes préliminaires », *Musica e storia*, 9 (2), p. 419-434.

En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00790461>

JAILLARD, D. (2007), *Configurations d'Hermès. Une « théogonie hermaïque »*, Liège.

JAMESON M.H. (1965), « Notes on the Sacrificial Calendar from Erchia », *BCH*, 89 (1), p. 154-172.

JANKO R. (1984), « Forgetfulness in the Golden Tablets of Memory », *CQ*, 34 (1), p. 89-100.

JANKO R. (2001), « The Derveni papyrus ('Diagoras of Melos, *Apopyrgizontes logoi?*') : A new translation », *CPh*, 96 (1), p. 1-32.

JANKO R. (2002), « The Derveni papyrus : An interim text », *ZPE*, 141, p. 1-62.

JEANMAIRE H. (1949a), « Le traitement de la mania dans les mystères de Dionysos et des Corybantes », *J. Psychol. norm. path.*, 42, p. 64-82.

JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL A. (2009), « The Meaning of *βάκχος* and *βακχεύειν* in Orphism », dans *Mystic Cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 46-60.

JOHANSEN T.K. (1997), *Aristotle on the sens-organs*, Cambridge.

JOHNSTON S.I. (1999), *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley/Los Angeles/Londres.

JOHNSTON S.I. (2013), « Demeter, myths and the polyvalence of festivals », *History of religions*, 52 (4), p. 370-401.

JOST M. (2003), « Mystery Cults in Arcadia », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 143-168.

JOUAN F. (1992), « Dionysos chez Eschyle », *Kernos*, 5, p. 71-86.

KAIMIO M. (1977), *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki.

KARSAI G. (1992), « Tirésias dans les *Bacchantes* », dans *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991*, t. 1, *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. A. Moreau, Montpellier, p. 199-208.

KATZ J.T. (2013), « Gods and Vowels », dans *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*, éd. J. V. García et A. Ruiz, Newcastle upon Tyne, p. 2-28.

KEARNS E. (2015), « Old vs. New », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 29-37.

KERÉNYI K. (1959), « Über das Geheimnis der eleusinischen Mysterien », *Paideuma*, 7 (2), p. 69-82.

KINGSLEY P. (1995), *Ancient philosophy, mystery and magic: Empedocles and Pythagorean tradition*, Oxford-Toronto.

KLÖCKNER A. (2010), « Getting in Contact: Concepts of Human-Divine Encounter in Classical Greek Art », dans *The Gods of Ancient Greece: identities and transformations*, éd. J.N. Bremmer et A. Erskine, Edinburgh, p. 106-125.

KNOEPFLER D. (1993), « Le temple du Métrôon de Sardes et ses inscriptions », *Museum Helveticum*, 50 (1), p. 26-43.

KOCH PIETTRE R. (2014), « Génie de brousse et Corybantes, ou comment introduire la diachronie dans la comparaison », dans *Comparer les systèmes de pensée. Hommage à la mémoire de Michel Cartry, Système de pensée en Afrique noire*, 19, dir. O. Journet-Diallo, p. 39-56.

KOCH PIETTRE R. (2019), « La blé, la bière et le vin. Questions sur *ἀλωή* et *κυκεών* », dans *Des dieux et des plantes. Monde végétal et religion en Grèce ancienne*, Kernos (suppl. 34), éd. A. Gartzou-Tatti et A. Zografou, Liège, p. 111-126.

KOLLER H. (1954), *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern.

KOWALZIG B. (2007), « Mapping out Communitas: Performances of Theoria in their Sacred and Political Context », dans *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity: Seeing the Gods*, éd. J. Elsner et I. Rutherford, Oxford, p. 41–72.

KRAEMER S.R. (1979), « Ecstasy and Possession: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus », *HThR*, 72, p. 55-80.

LADA-RICHARDS I. (1999), *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

LAKS A. (1999), « Soul, sensation, and thought », dans *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, éd. A.A Long, Cambridge, p. 250-270.

LAMARIA A. (2018), « Visual Intertextuality in Ancient Greek Drama: Euripides' *Bacchae* and the Use of the Art Media », dans *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, éd. F. Montanari et A. Rengakos, Berlin/Boston, p. 187-204.

LAMBIN G. (2002), *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes.

LAMBIN G. (2013), *Timothee de Milet. Le poète et le musicien*, Rennes.

LAPASSADE G. (1976), *Essai sur la transe : le matérialisme hystérique*, Paris.

LAROCHE E. (1960), « Koubaba, déesse anatolienne, et le problème des origines de Cybèle », dans *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, Centre d'études supérieures spécialisé d'Histoire des Religions, Paris, p. 113-128.

LASSERRE, F. (1954), *Plutarque, De la musique. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Lausanne.

LAWALL M.L. (2003), « In the sanctuary of the Samothracian gods. Myth, politics, and mystery cult at Ilion », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 79-111.

LAWLER L.B. (1927), « The Maenads, a contribution to the study of the dance in Ancient Greece », *Memoirs of the American Academy in Rome*, VI, p. 69-112.

LE GUERN P. (2017), « Sound Studies. Sons de l'histoire et histoires du son », dans *Le Mur du son. Quand le son fait sens, Revue de la BNF*, 55, p. 21-29.

LEHNSTAEDT K. (1971), *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*, München (diss.).

LE MEUR-WEISSMAN N. (2012), « Les dithyrambes de Pindare et Bacchylide sont-ils des hymnes ? », dans *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, éd. R. Bouchon, P. Brillat-Dubois et N. Le Meur-Weissman, Lyon, p. 79-103.

LESLIE SHEAR T. (1995), « Bouleuterion, Metroon and the Archives at Athens », dans *Studies in the Ancient Greek Polis*, éd. M.G. Hansen et K. Raaflaub, Stuttgart, p. 157-190.

LESLIE SHEAR T. (2016), *Trophies of Victory. Public Building in Periklean Athens*, Princeton.

LEVEN P. (2010), « New Music and its Myths: Athenaeus' Reading of the *aulos* Revolution (*Deipnosophistae* 14.616e-617f) », *JHS*, 130, p. 35-47.

LIBERMAN G. (2016), « Some Thoughts on the Symposiastic *Catena*, *Aisakos*, and *Skolia* », dans *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposion*, éd. V. Cazzato, D. Obbink et E.E. Prodi, Oxford, p. 42-62.

LINCOLN B. (2003), « The initiatory paradigm in anthropology, folklore, and history of religions », dans *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives*, éd. D. Dodd et C.A. Faraone, Londres, p. 241-254.

LINFORTH I.M. (1946a), « The Corybantic Rites in Plato », *University of California Publications in Classical Philology*, vol. 13, n° 5, Berkeley/Los Angeles, p. 121-162.

LINFORTH I.M. (1946b), « Telestic Madness in Plato, *Phaedrus* 244DE », *University of California Publications in Classical Philology*, vol. 13, n° 6, Berkeley/Los Angeles, p. 163-172.

LIPPMAN E.A. (1963), « The sources and development of the ethical view of music in ancient Greece », *The Musical Quarterly*, 49 (2), p. 188-209.

LIPPMAN E.A. (1964), *Musical Thought in Ancient Greece*, New York.

LISSARRAGUE F. (1996), « Dionysos Mousicos : une note », dans *Trent'anni di ricerche musicologiche : studi di onore di F. Alberto Gallo*, dir. P. Dalla Vecchia et D. Restani, Rome, p. 355-361.

LISSARRAGUE F. (1999), *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris.

LISSARRAGUE F. (2006), « La musique comme spectacle en Grèce ancienne », dans *Etnomusicologia storica del mondo antico: per Roberto Leydi*, éd. D. Restani, Ravenne, p. 17-27.

LISSARRAGUE F. (2013), *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)*, Paris.

LONG A.A. (1999), « The scope of early Greek philosophy », dans *The Cambridge Companion to early Greek philosophy*, éd. A.A. Long, Cambridge, p. 1-21.

LORD C. (1978), « On Damon and music education », *Hermes*, 106, p. 32-43.

LOUCAS É. et LOUCAS I. (1986), « Un autel de Rhéa-Cybèle et la Grande Déesse de Phlya », *Latomus*, 45 (2), p. 392-404.

LOUCAS I. (1992), « Meaning and place of the cult scene on the Ferrare krater T 128 », dans *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, Kernos, suppl. 1, éd. R. Hägg, p. 59-68.

MAAS M. (1976), « The Phorminx in Classical Greece », *Journal of the American Musical Instrument Society*, 2, p. 34-55.

MAAS M. et McINTOSH SNYDER J. (1989), *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven/Londres.

MACLACHLAN B. (2009), « Women and Nymphs at the Grotta Caruso », dans *Mystic cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 204-216.

MACLEOD L. (2006), « Marauding Maenads: The First Messenger Speech in the *Bacchae* », *Mnemosyne*, 59, p. 578-584.

MARCOVICH M. (1986), « Demeter, Baubo, Iacchus, and a Redactor », *Vigiliae Christianae*, 40 (3), p. 294-301.

MARTIN R.P. (2014), « Le silence au pays du *muthos* », dans *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*, ss dir. L. Boulègue et al., Paris, p. 91-112.

MARTINELLI M.C. (2020), « Documenting Music », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 103-115.

MASSA F. (2013), « Écrire pour Dionysos : la présence de textes écrits dans les rituels dionysiaques », *RHR*, 230 (2), p. 209-232.

MASSA F. (2016), « La notion de 'mystères' au II<sup>e</sup> siècle de notre ère : regards païens et *Christian turn* », *Mètis*, 14, p. 109-132.

MATHIESEN T.J. (1984), « *Harmonia* and *ethos* in ancient Greek music », *Journal of Musicology*, 3, p. 264-279.

MATHIESEN T.J. (1999), *Apollo's lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln/Londres.

MELIDIS K. (2020), « The Vocal Art in Greek and Roman Antiquity », dans *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. T.A.C. Lynch et E. Rocconi, Hoboken, p. 201-212.

MENIER T. (2001), « L'étrangeté dionysiaque », dans *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)*, éd. P. Brulé et C. Vendries, Rennes, p. 233-241.

MERKELBACH R. (1989), « Zwei neue orphisch-dionysisch Totenpässe », *ZPE*, 76, p. 15-16.

MERKELBACH R. (1999), « Die goldenen Totenpässe: Ägyptisch, orphisch, bakchisch », *ZPE*, 128, p. 1-13.

MESLIN M. (1986), « L'herméneutique des rituels d'initiation », dans *Les rites d'initiation : actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984*, éd. J. Ries, Louvain-la-Neuve, p. 87-105.

MIKALSON J.D. (1975), *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton.

MIKALSON J.D. (2005), *Ancient Greek Religion*, Oxford.

MILLER M.C. (1992), « The Parasol: An Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens », *JHS*, 112, p. 91-105.

MILLER S.G. (1995), « Old Metroon and Old Bouleuterion in the Agora of Athens », dans *Studies in the Ancient Greek Polis*, éd. M.G. Hansen et K. Raaflaub, Stuttgart, p. 133-156.

McINTOSH SNYDER J. (1972), « The Barbiton in the Classical Period », *CJ*, 67 (4), p. 331-340.

McINTOSH SNYDER J. (1974), « Aristophanes' Agathon as Anacreon », *Hermes*, 102 (2), p. 244-246.

McINTOSH SNYDER J. (1976), « Aegisthos and the Barbiton », *AJA*, 80 (2), p. 189-190.

MONTIGLIO S. (2000), *Silence in the Land of Logos*, Princeton.



MORAUX P. (1955), « La mimesis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie », *Les Études classiques*, 23 (1), p. 3-13.

MORAW S. (2011), « Visual differences: Dionysos in ancient art », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 233-252.

MOREAU A. (1988), « Transes douloureuses dans le théâtre d'Eschyle : Cassandre et Io », dans *Transe et théâtre : Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 mars 1988*, textes réunis par P. Ghiron-Bistagne, Cahiers du GITA, 4, p. 103-114.

MORET J.-M. (1993), « Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne », *RA*, 2, p. 293-351.

MOTTE A. (1986), « Silence et secret dans les mystères d'Éleusis », dans *Les rites d'initiation. Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984*, éd. J. Ries et H. Limet, Louvain-la-Neuve, p. 317-334.

MOTTE A. (2002), « Nuit et lumière dans les mystères d'Éleusis », dans *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*, éd. J. Ries et C.-M. Ternes, Turnhout, p. 91-104.

MOTTE A. et PIRENNE-DELFORGE V. (1992), « Le mot et les rites. Aperçu des significations de ὄργια et de quelques dérivés », *Kernos*, 5, p. 119-140.

MOUTSOPOULOS E. (1959), *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris.

MOUTSOPOULOS E. (1992), « Prévenir ou guérir ? Musique et états orgiastiques chez Platon », *Kernos*, 5, p. 141-151.

MOUTSOPOULOS E. (2004), *Culture musicale, culture morale et politique chez Aristote*, dans *Platon et Aristote : Dialectique et métaphysique*, ss dir. I. Tsimbidaros, Bruxelles, p. 252-264.

MOUTSOPOULOS E. (2007), « Beauté et moralité musicales : une initiative damonienne, un idéal athénien », dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, éd. F. Malhomme et A.-G. Wersinger, Paris, p. 39-44.

MUNN M.H. (2006), *The Mother of the Gods, Athens and the Tyranny of Asia: A study of sovereignty in Ancient religion*, Berkeley.

MURNAGHAN S. (2013), « The choral plot of Euripides' *Helen* », dans *Choral Mediations in Greek Tragedy*, éd. R. Gagné et M. Govers Hopman, Cambridge, p. 155-177.

MURRAY P (2020), « The Mythology of the Muses », dans *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. T.A.C. Lynch et E. Rocconi, Hoboken, p. 13-24.

MURRAY SCHAFER R. (1993), *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester [réimpr. 1977].

MYLONAS G.E. (1961), *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton.

NADEAU R. (2009), « Le banquet, intégration et sociabilité citoyenne dans la cité grecque », *Hypothèses* (12), p. 251-261.

NAGY G. (1990), *Greek mythology and poetics*, Ithaca/Londres.

NATTIEZ J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris.

NATTIEZ J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris.

NAUMANN F. (1983), *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, Tübingen.

NELSON M. (2000), « The Lesser Mysteries in Plato's *Phaedrus* », *EMC*, 19, p. 25-43.

NILSSON M.N. (1967), *Geschichte der griechischen Religion*, München.

NOOTER S. (2018), « Sounds of the Stage », dans *Sound and the Ancient Senses*, éd. S. Butler et S. Nooter, New York, p. 198-211.

NORDQUIST G. (1992), « Instrumental Music in Representations of Greek Cult », dans *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, Kernos, suppl. 1, éd. R. Hägg, p. 143-168.

NORDQUIST G. (1994), « Some Notes on Musicians in Greek Cult », dans *Ancient Greek Cult Practice from Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991*, éd. R. Hägg, Stockholm, p. 81-93.

NOUSSIA M. (2001), « Solon's Symposium (frs. 32-4 and 36 Gentili-Prato<sup>2</sup> = 38-40 and 41 West<sup>2</sup>) », *CQ*, 51 (2), p. 353-359.

NÜNLIST R. (2004), *The Homeric Hymns*, dans *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, éd. I.J.F. de Jong, R. Nünlist et A.M. Bowie, Leyde/Boston, p. 35-42.

OBBINK D. (1993), « Dionysus poured out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation », dans *Masks of Dionysus*, éd. T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca/Londres, p. 65-86.

OBBINK D. (1997), « Cosmology as Initiation vs. the Critique of Orphic Mysteries », dans *Studies on the Derveni Papyrus*, éd. A. Laks et G.W. Most, Oxford, p. 39-54.

OBBINK D. (2011), « Dionysos in and out of the Papyri », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 281-295.

OLENDER M. (1985), « Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques », *RHR*, 202 (1), p. 3-55.

OSBORNE R. (2015), « Unity vs. Diversity », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 11-19.

PAILLER J.-M. (1995b), « Dionysos entre la vue, le cri et l'écrit. Y a-t-il un discours religieux dionysiaque? », dans *Discours religieux dans l'Antiquité*, éd. M.-M. Mactoux et E. Geny, Paris, p. 31-40.

PANAGIOTIDOU O. (2021), « Emotional Arousal, Sensory Deprivation and "Miraculous Healing" in the Cult of Asclepius », dans *The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*, éd. D. Stein, S. Costello, et K. Foster, Londres, p. 296-313.

PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V. (2001), « Inventer et réinventer l'aulos : autour de la XII<sup>e</sup> Pythique de Pindare », dans *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)*, éd. P. Brulé et C. Vendries, Rennes, p. 37-58.

PAQUETTE D. (1984), *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique: études d'organologie*, Paris.

PARKER R. (1988), « Demeter, Dionysus and the Spartan Pantheon », dans *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June 1986*, éd. R. Hägg, N. Marinatos et G. Nordquist, Stockholm, p. 99-104.

PARKER R. (1990), *Miasma. Pollution and purification in early Greek religion*, Oxford [réimpr. 1983].

PARKER R. (1991), « The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns », *G&R*, 38, p. 1-17.

PARKER R. (1996), *Athenian Religion: A History*, Oxford.

PARKER R. (2003), « The Problem of the Greek Cult Epithet », *Opuscula Atheniensia*, 28, p. 173-183.

PARKER R. (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.

PARKER R. (2011), *On Greek Religion*, Ithaca.

PATERA I. et ZOGRAFOU A. (2001), « Femmes à la fête des Halôa : le secret de l'imaginaire », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 14, p. 17-46.

PEIRCE S. (1998), « Visual Language and Concepts of Cult on the 'Lenaia Vases' », *ClAnt*, 17 (1), 59-95.

PELLICCIA H. (2009), « Simonides, Pindar and Bacchylides », dans *Cambridge Companion to Greek Lyric*, éd. F. Budelmann, Cambridge, p. 240-262.

PELOSI F. (2004), « Epodé: persuasion, purificazione, cura dell'anima nella riflessione platonica sulla musica », *La parola del Passato*, 59, p. 401-417.

PELOSI F. (2006), « Amare musicalmente: L'ascesa passionale al Bene secondo Platone », *La parola del Passato*, 61, p. 13-37.

PELOSI F. (2010), *Plato on music, soul and body*, trad. S. Henderson, Cambridge.

PERCEAU S. (2006), « 'Réjouir son cœur avec la phorminx au son clair' : La plaisir musical dans l'épopée homérique », dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, textes réunis par O. Mortier-Waldschmidt, Paris, p. 43-62.

PERCEAU S. (2007), « Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère », dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, éd. F. Malhomme et A.-G. Wersinger, Paris, p. 17-38.

PERCEAU S. (2014), « De la réticence au cri : La gamme du silence dans la tragédie grecque », dans *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*, ss dir. L. Boulègue et al., Paris, p. 65-89.

PÉRILLIÉ J.-L. (2008), « Introduction : le silence de Platon », dans *Platon et les pythagoriciens : hiérarchie des savoirs et des pratiques : musique, science, politique (Cahiers de philosophie ancienne, 20)*, dir. J.-L. Périllié, Bruxelles, p. 7-39.

PÉRILLIÉ J.-L. (2019), « Rituel corybantique des mystères socratiques et doctrine des principes », dans *Rite et voix dans la philosophie antique, Revue de métaphysique et de morale*, 103 (3), p. 267-285.

PERROT S. (2015), « Pour une archéologie des expériences sonores en Grèce antique », dans *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives : Actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, éd. S. Emerit, S. Perrot et A. Vincent, Le Caire, p. 175-208.

PERROT S. (2016), « The Apotropaic Function of Music inside the Sanctuaries of Asklepios. Ritual Soundscape and Votive Offerings », *Greek and Roman Musical Studies*, 4, p. 209-230.

PERROT S. (2020), « Ancient Musical Performance in Context: Places, Settings, and Occasions », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 89-102.

PESCHLOW-BINDOKAT A. (1972), « Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 87, p. 60-157.

PETTAZZONI R. (2009), *I misteri. Saggio di una teoria storico religiosa*, éd. Lionello Giordano, Cosenza [réimpr. 1924].

PICARD C. (1927), « L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éleusis », *RHR*, 95, p. 220-255.

PICKARD-CAMBRIDGE A.W. (1927), *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford.

PICKARD-CAMBRIDGE A.W. (1968), *The dramatic festivals of Athens*, 2<sup>e</sup> éd., Oxford.

PIRENNE-DELFORGE V. (2005), « La maternité des déesses grecques et les déesses-mères: entre mythe, rite et fantasme », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 21, p. 1-8.

PIRENNE-DELFORGE V. et PIRONTI G. (2015), « Many vs. One », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 39-47.

PÖHLMANN E. (1970), *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg.

PÖHLMANN E. (2010), « Altgriechische Musik und ihr Wiederaufleben in der Neuzeit », dans *Musik in der antiken Philosophie : Eine Einführung*, éd. S.L. Sorgner et M. Schramm, Würzburg, p. 33-70.

PÖHLMANN E. et WEST M.L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music: the Extant Melodies and Fragments edited and transcribed with commentary*, Oxford.

POLACCO L. (1988), « Transe non-dionysiaque dans le théâtre grec », dans *Transe et théâtre : Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 mars 1988*, textes réunis par P. Ghiron-Bistagne, Cahiers du GITA, 4, p. 55-62.

POWER T. (2018), « The sound of the Sacred », dans *Sound and the Ancient Senses*, éd. S. Butler et S. Nooter, New York, p. 15-30.

POWER T. (2020), « Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 187-199.

PROVENZA A. (2020), « Music and Medicine », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 351-363.

PUGLIESE CARRATELLI G. (éd.) (2001), *Le lamine d'oro orphiche : Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milan.

PÜTZ B. (2007), *The Symposium and Komos in Aristophanes*, éd. F. De Martino et al., Oxford.

REDONDO J. (2013), « Some Linguistic Devices of the Greek Poetical Tradition », dans *Poetic Language and Religion in Greece and Rome*, éd. J. V. García et A. Ruiz, Newcastle upon Tyne, p. 29-38.

REHM R. (2020), « Ritual in Euripides », dans *Brill's Companion to Euripides*, éd. A. Markantonatos, Brill/Boston, p. 821-840.

REIN M.J. (1996), « Phrygian Matar: Emergence of an Iconographic Type », dans *Cybele, Attis and related cults. Essay in Memory of M.J. Vermaseren*, éd. E.N. Lane, Leyde/New York, p. 223-237.

REITZAMMER L. (2017), « *Bacchae* », dans *A Companion to Euripides*, éd. L.K. McClure, Chichester, p. 298-311.

RENDU-LOISEL A.-C. (2016), *Les chants du monde. Le paysage sonore de l'ancienne Mésopotamie*, Toulouse.

RICHARDSON N.J. (éd.) (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.

RICHARDSON N.J. (2015), « Constructing a Hymnic Narrative: Tradition and Innovation in the Longer *Homeric Hymns* », dans *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*, éd. A. Faulkner et O. Hodkinson, Leyde/Boston, p. 19-30.

RIEDWEG C. (1987), *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin.

RIEDWEG C. (1998), « Initiation – Tod – Unterwelt », dans *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*, dir. F. Graf, Stuttgart/Leipzig, p. 359-398.

ROBERTSON N. (1996a), « New light on Demeter's Mysteries: the Festival Proerosia », *GRBS*, 37 (4), p. 319-379.

ROBERTSON N. (1996b), « The Ancient Mother of the Gods. A Missing Chapter in the History of Greek Religion », dans *Cybele, Attis and related cults: Essays in memory of M.J. Vermaseren*, éd. E.N. Lane, Leyde/New York, p. 239-304.

ROBERTSON N. (1999), « The Sequence of Days at the Thesmophoria and the Eleusinian Mysteries », *EMC*, 43 (18), p. 1-33.

ROBERTSON N. (2003), « Orphic Mysteries and Dionysiac ritual », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cult*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 218-240.

ROCCONI E. et LYNCH T.A.C. (2020), « Introduction », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 1-9.

ROLLER L.E. (1996), « Reflections of the Mother of the Gods in Attic Tragedy », dans *Cybele, Attis and related cults: Essays in memory of M.J. Vermaseren*, éd. E.N. Lane, Leyde/New York, p. 305-321.

ROLLER L.E. (1999), *In search of God the Mother: The cult of Anatolian Cybele*, Berkeley/Los Angeles/Londres.

ROMANI MISTRETTA M. (2017), « Hermes the Craftsman: The Invention of the Lyre », *Gaia*, 20, p. 5-22.

ROTSTEIN A. (2009), *The Idea of lambos*, Oxford.

ROUGET G. (1980), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et la possession*, Paris.

ROUX J. (1962), « Sur la parodos des *Bacchantes* », *REG*, 75, p. 64-71.

ROUX J. (1972), *Euripide Les Bacchantes, II, Commentaire*, Paris.

SABETAI V. (2018), « Encountering Pan in the Wilderness: a Small Chous in the Benaki Museum », *Kernos*, 31, p. 1-26.

SAURON G. (2001), « La musique dionysiaque sur la grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi », dans *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)*, éd. P. Brulé et C. Vendries, Rennes, p. 219-231.

SAVAGE J.J. (1925), « Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Virgil », *TAPA*, 56, p. 229-241.

SCARPI P. (2002), *Le religione dei misteri*, 2 vols, Milan.

SCHACHTER A. (2003), « Evolutions of a mystery cult. The Theban Kabiroi », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 112-142.

SCHATKIN A. (1977), « Idiophones in the Ancient World », *JAC*, 21, p. 147-172.

SCHEID J. et SVENBRO J. (2014), *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, dir. G. Stavridès, Paris.

SCHLESIER R. (2001), « Dionysos in der Unterwelt. Su den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien », dans *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, éd. R. von den Hoff et S. Schmidt, Stuttgart, p. 157-172.

SCHLESIER R. (2002), « Der Fuß des Dinoyosos : zu PMG 871 », dans *Kykeon. Studies in honour of H.S. Versnel*, éd. H.F.J. Horstmanshoff et al., Leyde/Boston/Köln, p. 161-191.

SCHLESIER R. (2011), « Der bakchische Gott », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 173-202.

SCHMIDT M. (1972), « Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheushaupt », *AK*, 15 (2), p. 128-137.

SCHRAMM M. (2010), « Aristoteles », dans *Musik in der antiken Philosophie : Eine Einführung*, éd. S.L. Sorgner et M. Schramm, Würzburg, p. 167-190.

SCHUBERT P. (2013), « Andocide et ses amis dans le discours *Sur les mystères* », *REG*, 126 (2), 371-389.

SCHUDEBOOM F.L. (2009), *Greek religious terminology – Telete & Orgia. A revised and expanded English Edition of the Studies by Zijderveld and Van der Burg*, éd. H.S. Versnel, D. Frankfurter et J. Hahn, Leyde/Boston.

SCHUHL P.-M. (1952), « Les premières étapes de la philosophie biologique », *Revue d'histoire des sciences*, 5 (3), p. 197-221.

SCODEL R. (2011), « Euripides, the Derveni Papyrus, and the Smoke of Many Writings », dans *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion, Mnemosyne, Suppl. 332*, éd. A. Lardinois, J. Blok et M. van der Poel, Leyde/Boston, p. 79-98.

SEAFORD R. (2018), *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece: selected essays*, éd. R. Bostocke, Cambridge.

SEGAL C. (1990), « Dionysus and the Gold Tablets from Pelinna », *GRBS*, 31 (4), p. 411-419.

SEMENZATO C. (2020), « Euripides and Mystical Religion », dans *Brill's Companion to Euripides*, éd. A. Markantonatos, Brill/Boston, p. 841-862.

SERAFINI N. (2015), « Il silenzio come atto rituale : fra culti 'ctoni' e cerimonie magiche », dans *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, éd. P.A. Bernardini, Pise/Rome, p. 49-72.

SFAMENI GASPARRO G. (2009), « Aspects of the Cult of Demeter in Magna Graecia: The 'Case' of San Nicola di Albanella », dans *Mystic Cults in Magna Graecia*, éd. G. Casadio et P.A. Johnston, Austin, p. 139-160.

SHAW C. (2020), « Euripides and Satyr Drama », dans *Brill's Companion to Euripides*, éd. A. Markantonatos, Brill/Boston, p. 465-491.

SICKINGER J.P. (1999), *Public records and archives in classical Athens*, Chapel Hill.

SIMMS R.B. (1990), « *Mysis, Telete, and Mysteria* », *GRBS*, 31 (2), p. 183-195.

SIMON E. (1997), « Eleusis in Athenian Vase-painting: New Literature and Some Suggestions », dans *Athenian Potters and Painters: the Conference Proceedings*, éd. J.H. Oakley, W.D.E. Coulson et O. Palagia, Oxford, p. 97-108.

SLATER W.J. (1991), « Introduction », dans *Dining in a Classical Context*, éd. W.J. Slater, Ann Arbor, p. 1-5.

SMITH T.J. (2010), *Komasts Dancers in Archaic Greek Art*, Oxford.

SMITH T.J. (2014), « Guess Who's Coming to Dinner? Red-figure Komasts and the Performance Culture of Athens », dans *Athenian Potters and Painters III*, éd. J.H. Oakley, Oxford, p. 231-241.

SMITH T.J. (2020), « Religious Images on Athenian Vases : Gifts for the Dead at Spina », *Studi Miscellanei di ceramografia greca*, 6, p. 131-158.

SOMVILLE P. (1992), « Le signe d'extase et la musique », *Kernos*, 5, p. 173-181.

SORGNER S.L. (2010), *Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie*, dans *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*, éd. S.L. Sorgner et M. Schramm, Würzburg, p. 15-31.

SOURVINOU-INWOOD C. (2003), « Festival and Mysteries: Aspects of the Eleusinian Cult », dans *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, éd. M.B. Cosmopoulos, Londres, p. 25-49.

SPINETO N. (2005), *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Rome.

STAAB G. (2010), « Pythagoras und der frühe Pythagoreismus », dans *Musik in der antiken Philosophie : Eine Einführung*, éd. S.L. Sorgner et M. Schramm, Würzburg, p. 103-122.

STEINER D.T. (2016), « Parting Shots: Aeschylus, *Agamemnon* 1384-98 and Symposia in the Visual Repertoire », dans *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposion*, éd. V. Cazzato, D. Obbink et E.E. Prodi, Oxford, p. 159-183.

STEINRUCK M. (2006), *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble.

SUYS V. (1994), « Le culte de Déméter Achaia en Béotie. État actuel des connaissances », *L'Antiquité classique*, 63, p. 1-20.

SZLEZÁK T.A. (2008), « Le témoignage d'Aristote », dans *Platon et les pythagoriciens : hiérarchie des savoirs et des pratiques : musique, science, politique (Cahiers de philosophie ancienne, 20)*, dir. J.-L. Périllié, Bruxelles, p. 93-115.

TARTAGLINI C. (2003), « Ethos del lament e ethos simposiale nella paideia musicale dei guardian nella *Repubblica* di Platone », dans ΠΥΣΜΟΣ. *Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, éd. R. Nicolai, Rome, p. 319-345.

TERZĒS C. (2020), « Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 213-227.

THIEL R. (2010), « Musik und epische Dichtung: Hesiod und Homer », dans *Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung*, éd. S.L. Sorgner et M. Schramm, Würzburg, p. 87-101.

THOMPSON H.A. (1937), « Buildings on the West Side of the Agora », *Hesperia*, 6, p. 1-226.

TOILLON V. (2014), *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort*, Université de Montréal et Université de Franche-Comté [thèse].

TOILLON V. (2017), « Représenter l'envoûtement musical et la possession divine: quelques propositions de lecture à l'aide des vases figurés en Grèce ancienne (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) », *Eikon Imago* (1), p. 85-130.

TOPPER K. (2009), « Primitive Life and the Construction of the Symptotic Past in Athenian Vase Painting », *AJA*, 113, 3-26.

TOPPER K. (2012), *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge.

TORRES GUERRA J.B. (2009), « El himno de Epidauro a la Madre de los dioses : epigrafía e intertextualidad », dans *Estudios de Epigrafía griega*, éd. A.M. Fernández, La Laguna, p. 239-248.

TRAVLOS J. (1949), « The Topography of Eleusis », *Hesperia*, 18 (1), p. 138-147.

TRAVLOS J. (1988), *Bildlexicon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen.

TRÜMPY C. (2004), « Die Thesmophoria, Brimo, Deo, und das Anaktoron: Beobachtungen zur Vorgeschichte des Demeterkults », *Kernos*, 17, p. 13-42.

TURCAN R. (1959), « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », *RHR*, 155 (1), p. 33-40.

TURCAN R. (1986), « Bacchoi ou Bacchants? De la dissidence des vivants à la ségrégation des morts », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome, 24-25 mai 1984)*, École française de Rome, Paris, p. 227-246.

TURCAN R. (1992), « L'élaboration des mystères dionysiaques à l'époque hellénistique et romaine : de l'orgasme à l'initiation », dans *L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991*, t. 1, *Les rites d'adolescence et les mystères*, éd. A. Moreau, Montpellier, p. 215-233.

ULIERIU-ROSTÁS T.E. (2016), « Dionysiac strings? Towards an iconographic reassessment of late 5th and early 4th Century Athenian perceptions of *mousikē* », dans *Tra lyra e aulos: tradizioni musicali e generi poetici. Quaderni della "Rivista di cultura classica e medioevale"*, éd. L. Bravi et al., Pise/Rome, p. 327-354.

USTINOVA Y. (1992-1998), « Corybantism: the Nature and Role of an Ecstatic Cult in the Greek Polis », *Horos*, 10 (2), p. 503-520.

USTINOVA Y. (2011), « Consciousness Alteration Practices in the West from Prehistory to Late Antiquity », dans *Altering Consciousness. Multidisciplinary Perspectives*, éd. E. Cardeña et M. Winkelman, Vol. 1., Santa Barbara, p. 45-71.

USTINOVA Y. (2017), *Divine mania: alteration of consciousness in Ancient Greece*, New York.

USTINOVA Y. (2018), « Ancient psychotherapy? Fifth-century BC Athenian intellectuals and the cure of disturbed minds », dans *The Ecstatic and the Archaic: An Analytical Psychological Inquiry*, éd. P. Bishop et L. Gardner, Londres, p. 43-55.

USTINOVA Y. (2021), « Apolline and Dionysian Ecstasy at Delphi », dans *The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*, éd. D. Stein, S. Costello, et K. Foster, Londres, p. 332-350.

VASSILIADOU M. (1985), « Le pythagorisme et la musique », dans *Musique et Philosophie. Actes du Colloque de Dijon, novembre 1983*, Société bourguignonne de Philosophie, Paris, p. 15-26.

VEGETTI M. (1992), « Anima e corpo », dans *Introduzione alle culture antiche. Il sapere degli antichi*, vol. II, éd. M. Vegetti, Torino, p. 201-228.

VENDRIES C. (1996), « Des plantes et des dieux. Mythes, cultes et musiques dans l'antiquité gréco-romaine », dans *L'homme, le végétal et la musique*, éd. J. Coget, Saint-Jouin-de-Milly, p. 90-97.

VENDRIES C. (2001), « Pour les oreilles de Cybèle : images plurielles de la musique sur les autels tauroboliques de la Gaule romaine », dans *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine : actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999*, éd. P. Brûlé et C. Vendries, Rennes/Lorient, p. 197-218.

VENDRIES C. (2015), « Du bruit dans la cité. L'invention du 'paysage sonore' et l'Antiquité romaine », dans *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives : Actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, éd. S. Emerit, S. Perrot et A. Vincent, Le Caire, p. 209-256.

VENDRIES C. (2020), « De la musique au son : nouvelles perspectives, nouveaux regards », *Revue historique*, 695 (3), p. 191-212.

VERBANCK-PIÉRARD A. (1988), « Images et piété en Grèce classique : la contribution de l'iconographie céramique à l'étude de la religion grecque », *Kernos*, 1, p. 223-233.

VERMASEREN M.J. (1982), *Corpus cultus Cybelae Attidisque (CCCA). II. Graecia atque insulae*, Leyde.

VERNANT J.-P. (1965). *Mythe et pensée chez les Grecs: étude de psychologie historique*, Paris.

VERSNEL H.S. (1987), « What did ancient man see when he saw a god? Some reflections on Greco-Roman epiphany », dans *Effigies dei. Essays on the history of religions*, éd. D. van der Plas, Leyde/New York/Copenhage/Köln, p. 42-55.

VERSNEL H.S. (1990), « Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism », dans *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, I, Leyde.

VERSNEL H.S. (2011), « *Heis Dionysos!* – One Dionysos? A Polytheistic Perspective », dans *A Different God: Dionysos and Ancient Polytheism*, éd. R. Schlesier, Berlin/Boston, p. 23-46.

VILLACÈQUE N. (2013), *Spectateurs de paroles. Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes.

En ligne : <https://books.openedition.org/pur/136713>

VILLANUEVA PUIG M.-C. (1986), « À propos des thyiades de Delphes », dans *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984)*, École française de Rome, Paris, p. 31-51.

VILLANUEVA-PUIG M.-C. (1988), « La Ménade, la vigne et le vin », *REA*, 90, p. 35-64.

VINCENT A. (2017a), « Histoire de silences », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 3, p. 633-658.

VINCENT A. (2017b), « Musiques, bruits et silence dans les sacrifices publics romains », dans *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, ss. dir. S. Emerit, H. Guichard *et al.*, Gand, p. 100-101.

VINOGRADOV J.G. (1991), « Zur sachlichen und geschichtlichen Deutung », dans *Orphisme et Orphée: en l'honneur de Jean Rudhardt*, éd. P. Borgeaud, Genève, p. 77-86.

VLASSOPOULOS K. (2015), « Religion in Communities », dans *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, éd. E. Eidinow et J. Kindt, Oxford, p. 257-271.

VOUTIRAS E. (1996), « Un culte domestique des Corybantes », *Kernos*, 9, p. 243-256.

WAGMAN R. (2012), « From song to monument: sacred poetry and religious revival in Roman Epidaurus », dans *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et*

historiques. *Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, éd. R. Bouchon, P. Brillet-Dubois et N. Le Meur-Weissman, Lyon, p. 219-231.

WALLACE R.W. (2004), « Damon of Oa: a music theorist ostracized? », dans *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, éd. P. Murray et P. Wilson, Oxford, p. 249-267.

WALLACE R.W. (2005), « Performing Damon's *harmoniai* », dans *Ancient Greek Music in Performance: Symposium Wien 29. Sept – 1. Okt. 2003*, éd. S. Hagel et C. Harrauer, Vienne, p. 147-157.

WALLACE R.W. (2015), *Reconstructing Damon. Music, Wisdom, Teaching, and Politics in Perikles' Athens*, Oxford.

WEGNER M. (1949), *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.

WEGNER M. (1968), *Musik und Tanz*, Göttingen.

WEISS N.A. (2020), « Ancient Greek Choreia », dans *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, éd. E. Rocconi et T.A.C. Lynch, Hoboken, p. 161-172.

WERSINGER A.-G. (1999), « La charis des Muses. Le plaisir musical dans les Dialogues de Platon », dans *La Fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon*, éd. M. Dixsaut, Paris, p. 61-81.

WERSINGER A.-G. (2001), *Platon et la Dysharmonie : recherches sur la forme musicale*, Paris.

WERSINGER A.-G. (2002), « Platon et les figures de l'harmonie », dans *Musica Rhetoricians*, éd. F. Malhomme, Paris, p. 9-20.

WERSINGER A.-G. (2007a), « Avant-propos. L'éthique, la musique et la sensibilité morale », dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, éd. F. Malhomme et A.-G. Wersinger, Paris, p. 7-16.

WERSINGER A.-G. (2007b), « 'Socrate, fais de la musique!' Le destin de la musique entre *paideia* et philosophie », dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à*



*l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, éd. F. Malhomme et A.-G. Wersinger, Paris, p. 45-62.

WERSINGER A.-G. (2008), « Pourquoi dans la *République* de Platon l'harmonique est-elle la science propédeutique la plus haute? », dans *Platon et les pythagoriciens : hiérarchie des savoirs et des pratiques : musique, science, politique (Cahiers de philosophie ancienne, 20)*, dir. J.-L. Périllié, Bruxelles, p. 159-180.

WERSINGER A.-G. (2010), « Introduction aux *harmonies* des Grecs anciens », dans *Atti Accademia Pontaniana*, suppl. n.s. LIX, Naples, p. 13-26.

WERSINGER A.-G. (2014), « Le son inaudible et le paradoxe des notes silencieuses dans la musique grecque antique », dans *Silence et sagesse. De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*, ss dir. L. Boulègue et al., Paris, p. 207-228.

WEST M.L. (1970), « Melica », *CQ*, 20 (2), p. 205-215.

WEST M.L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin/New York.

WEST M.L. (1975), « Zum neuen Goldblättchen aus Hipponion », *ZPE*, 18, p. 229-236

WEST M.L. (1982), « The Orphics of Olbia », *ZPE*, 45, p. 17-29.

WEST M.L. (1983), *The Orphic Poems*, Oxford.

WEST M.L. (1987), *Introduction to Greek Metre*, Oxford.

WEST M.L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILKINSON L.P. (1938), « Philodemus on Ethos in Music », *CQ*, 32 (3-4), p. 174-181.

WILL E. (1960), « Aspects du culte et de la légende de la Grande Mère dans le monde grec », dans *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, Centre d'études supérieures spécialisé d'Histoire des Religions, Paris, p. 95-111.

WILSON P. (1999), « The aulos in Athens », dans *Performance culture and Athenian democracy*, éd. S. Goldhill et R. Osborne, Cambridge, p. 58-95.

WINNINGTON-INGRAM R.P. (éd.) (1963), *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, Leipzig.

XAGORARI-GLEISSNER M. (2011), « Kultstätten der Götttermutter in öffentlichen und privaten Anlagen », *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 35 (N.F.), p. 167-175.

YIOUTSOS N.P. (2013), « Cave dancing in Ancient Greece », dans *Présence de la danse dans l'Antiquité – Présence de l'Antiquité dans la danse. Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand du 11 au 13 décembre 2008*, éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand, p. 35-55.

ZEITLIN F.I. (1982), « Cultic models of the female: Rites of Dionysos and Demeter », *Arethusa*, 15, p. 129-157.

ZHMUD L. (1997), *Wissenschaft, Philosophie und Religion im frühen Pythagorismus*, Berlin.

ZHMUD L. (2012), *Pythagoras and the early Pythagoreans*, trad. K. Windle et R. Ireland, Oxford.

ZIEHEN L. (1931), « Zum Opferritus », *Hermes*, 66, p. 227-234.

ZSCHÄTZSCH A. (2002), *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahden.

ZUNTZ G. (1971), *Persephone: three essays on religion and thought in Magna Graecia*, Oxford



## Annexe I – Le tympanon

Le tympanon est l'instrument de percussion le mieux documenté dans l'Athènes classique. Mieux comprendre la place qu'il tenait dans la société athénienne ne peut que favoriser une meilleure compréhension des cultes et pratiques dont il se fait l'attribut. En jetant un coup d'œil au tableau A qui le concerne, force est de constater que l'instrument apparaît dans la littérature classique presque uniquement en lien avec des pratiques non intégrant des *patria*. En parallèle à la tragédie, qui le dépeint dans des paysages exotiques où il intègre l'univers légendaires de divinités d'ailleurs, la comédie l'associe à des pratiques locales mais qui honorent des figures secondaires, souvent marquées du sceau de l'altérité de surcroît. L'association du tambourin à l'univers dionysiaque – chez Euripide, peut-être avant lui Eschyle, dans les *Édoniens*, mais surtout dans l'iconographie<sup>1</sup> – association plus manifeste vers la fin du V<sup>e</sup> siècle, répond à la nature « Autre » de Dionysos<sup>2</sup>. Songeons sur ce point que le monde grec antique était constitué d'une multitude de cités disséminées sur un très vaste territoire, et dont les pratiques et croyances, gravitant autour de thèmes communs, variaient considérablement. On trouvait par conséquent une pluralité d'identités hellènes, dont chacune se faisait sa propre définition de la grécité<sup>3</sup>. Ainsi, pour un Grec d'Asie Mineure comme Hérodote d'Halicarnasse, le rituel qu'accomplit Anacharsis le Scythe en l'honneur de la Mère de Cyzique, et qui requiert entre autres de frapper sur un grand tympanon, est pleinement grec (ἑλληνικός)<sup>4</sup>. Dans la littérature athénienne, en revanche, le tympanon est

---

<sup>1</sup> Sur l'appropriation du tympanon par les suivants de Dionysos, voir notamment W. Allan, 2004, 141-142.

<sup>2</sup> Voir notamment L. Reitzammer, 2017, 303-304.

<sup>3</sup> Sur les difficultés que posent les tentatives de cerner une identité ethnique claire et ce, même dans une région spécifique de la Grèce, voir B. Kowalzig, 2007, 48-50.

<sup>4</sup> Hérodote, 4.76.2. Les actions rituelles qu'il accomplit consistent en des usages étrangers (ξενικά νόμια) aux yeux de ses concitoyens, et lui valent une mise à mort brutale.

généralement présenté comme un élément exotique, assorti à des cultes et pratiques non traditionnels<sup>5</sup>.

Dans les *Édoniens* d'Eschyle (fr. 57), le tympanon accompagne le cortège de Dionysos, qui arrive en Thrace en étranger. Grondements et cris effrayants donnent le ton à cet univers sonore, que vient ponctuer le tonnerre souterrain. L'on peut difficilement aborder cette tragédie sans penser aux *Bacchantes* d'Euripide, qui reprend le même scénario mais selon une perspective différente : il n'est plus question d'un peuple étranger qui refuse un dieu nouvellement arrivé sur son territoire, mais du peuple grec qui nie un dieu d'origine grecque mais dont les relations étroites avec l'Asie Mineure et la grande déesse de Phrygie en fait un « étranger ». L'instrument grondant de ses suivantes lydiennes est d'ailleurs précisément dit venir de Phrygie, ayant été obtenu des mains de la Mère. Enfin, deux autres tragédies font mention du tympanon : *Tympanistes* de Sophocle et *Sémélé* de Diogène, où le tambourin accompagne les rites phrygiens de Kybelê. Bien que l'on ne puisse déterminer avec certitude le lieu où se déroule l'action de l'œuvre de Sophocle, il est une hypothèse voulant qu'elle ait raconté l'histoire de Phinée, un roi thrace<sup>6</sup>.

À la différence de la tragédie, la comédie préfère aux contrées éloignées des décors et des personnages tirés du quotidien. Elle regorge par conséquent d'allusions à la vie quotidienne de l'Athènes de l'époque, ce qui en fait une mine précieuse d'informations pour l'historien<sup>7</sup>. C'est donc avec grand intérêt que l'on y observe le

---

<sup>5</sup> « The essential distinction is not between Greek and non-Greek gods, but between those traditionally honoured in Athenian public cult and all others. » (R. Parker, 1996, 158-159).

<sup>6</sup> Voir le commentaire dans l'édition de H. Lloyd-Jones, 2003, 308-309. La mention d'*elymoi*, c'est-à-dire d'*auloi* phrygiens, dans le fragment 644 de cette œuvre ne manque pas d'attirer l'attention.

<sup>7</sup> W. Allan (2004, 127) est d'avis que la comédie « represents the religion of every day life more closely than tragedy does » (voir aussi R.G. Edmonds, 2004, 142-146). « The comedies of Aristophanes and others kept the spectators in their contemporary world but reshaped that world in bawdy, humorous, and often fantastic ways. » (J.D. Mikalson, 2005, 92).

tympaon resitué à l'intérieur des murs de la cité, où il vient donner le rythme à des pratiques locales<sup>8</sup>. Ces pratiques demeurent toutefois obscures à nos yeux en raison du peu de données qu'on trouve à leur sujet. C'est précisément leur parcimonieuse documentation, ajoutée à la façon dont elles sont présentées par les auteurs et/ou commentateurs, qui porte à croire qu'elles débordaient du cadre religieux traditionnel. Si l'on en croit Juvénal et ses scholiastes, les baptes<sup>9</sup> sur lesquels porte la comédie d'Eupolis (fr. 76-98 Storey) étaient des hommes qui honoraient une version athénienne de Cotys en portant des vêtements de femmes, des torches et en dansant<sup>10</sup>. L'on peut donc imaginer que le tympaniste évoqué dans le fragment 88 est l'un de ces baptes, frappant sur son tambourin pour faire plaisir à sa divinité<sup>11</sup>. Datée de 416 ou 415<sup>12</sup>, années significativement déroutantes pour les Athéniens, qui baignent alors dans un climat de guerres, d'instabilités politiques et d'importantes affaires de profanation religieuse, la comédie tiendrait dans son collimateur la figure d'Alcibiade. Jeune et célèbre aristocrate connu pour ses charmes et son caractère vaniteux, Alcibiade fut en effet l'un des principaux acteurs dans les événements qui ont marqué cette époque, ce qui lui vaut une critique parfois féroce dans les textes anciens<sup>13</sup>. Il est difficile d'en dire davantage sur la

---

<sup>8</sup> La comédie ΤΥΜΠΑΝΙΣΤΑΙ (« Tympanistes ») d'Autocrate pourrait faire exception, la seule divinité que l'on sait y être mentionnée étant Artémis d'Éphèse, que les jeunes Lydiennes honorent par des jeux (tableau A sur le tympanon, no. 20). Mais l'on ne sait pas grand-chose de cette comédie, qui est donc peu utile ici.

<sup>9</sup> Le verbe *baptein* signifie « teindre » et plus tard « immerger » (Chantraine, s.v. βάπτω).

<sup>10</sup> Juvénal, 2.91-92 et les scholies π (*imitationem feminarum*), ζ et φ à ce passage (*testimonia* ii b-c-d dans l'édition d'I.C. Storey; voir aussi le commentaire de celui-ci, 2011b, 78-79); Suda, s.v. Κότυς, θιασώτης Κότυος; voir W. Allan, 2004, 140. Ces baptes pourraient être les thiasotes de Cotys que mentionne la Suda (s.v. Κότυς; s.v. θιασώτης Κότυος; voir W. Allan, 2004, 140).

<sup>11</sup> Le pronom et l'accord du participe indiquent que l'instrumentiste est de sexe masculin (tableau A sur le tympanon, no. 8), mais que nous pouvons donc supposer efféminé.

<sup>12</sup> Voir le commentaire de l'éditeur I.C. Storey, 2011b, 80-81.

<sup>13</sup> Voir les *testimonia* iii à viii; M. Munn, 2006, 319-326. Tout juste avant son départ pour l'expédition de Sicile, qu'il dirige et qui s'avère être une véritable catastrophe pour le peuple athénien, Alcibiade est accusé d'avoir parodié, avec sa bande, les Mystères d'Éleusis (Thucydide, 6.27-29, 53, 60-61, 8.53; Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, 18.6-19; voir P. Schubert, 2013). Selon I.C. Storey ((éd.) 2011b, 80-85), la création de la pièce

pièce d'Eupolis, mais les rares informations que nous en avons, si tardives soient-elles, évoquent un culte étranger que se serait approprié un petit groupe d'hommes qui en assumait les pratiques. Il n'est pas sans intérêt de citer un passage de la Suda<sup>14</sup>, disant que des Corinthiens honoraient un *daimôn* du nom de Cotys, et que ces hommes étaient efféminés (θηλυδρία) et méprisables (αἰσχροί).

Toutes les autres allusions au tympanon dans la comédie classique se trouvent chez Aristophane, dont la meilleure conservation des œuvres permet des analyses plus détaillées. Philocléon, souffrant d'un amour excessif pour les tribunaux dont son fils essaie par tous les moyens de le guérir<sup>15</sup>, se soumet, sans succès, à l'extatisme corybantique que suscitent les coups retentissants du tympanon. Bien que leur lien avec la Phrygie puisse être inventé de toute pièce, les Corybantes sont des figures secondaires dont les pratiques, qui se tenaient en marge de la religion officielle, semblent avoir été considérées comme étranges. C'est du moins ce que laisse entendre un extrait de l'*Euthydème* de Platon, où Clinias, qui subit un véritable affront dialectique, est encouragé par Socrate à ne pas s'étonner (μὴ θαύμαζε) de ce qui peut paraître étrange à première vue, de la même façon qu'un initié au rituel corybantique éprouve de la crainte pendant son entrônement (*thronosis*) alors que l'événement n'implique pourtant que des chants (χορεία) et des jeux (παιδιά : *Euthydème*, 277d)<sup>16</sup>.

Produite en pleine Guerre du Péloponnèse, *Lysistrata* débute par les propos désappointés de la protagoniste, qui en veut à ses concitoyennes de ne pas s'être

---

aurait précédé le scandale de la profanation des mystères; Eupolis ne ferait donc pas allusion à cet événement précis, mais se serait tout simplement inspiré de l'attitude triviale et impie communément reconnue à Alcibiade.

<sup>14</sup> Suda, s.v. Κότυς et Θιασώτης Κότυος; W. Allan, 2004, 140.

<sup>15</sup> Aristophane, *Guêpes*, 71-135; cette comédie fut produite aux Lénéennes en 422.

<sup>16</sup> Sur la *thronosis* corybantique, voir notamment Y. Ustinova, 2018, 44-45; sur l'aspect initiatique de l'*Euthydème* de Platon, voir J.-L. Périllié, 2019.

présentées au rendez-vous qu'elle leur avait fixé, afin de leur exposer son plan visant à restaurer la paix en Grèce :

ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,  
ἦ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,  
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

On les aurait convoquées au Bakcheion,  
au sanctuaire de Pan, ou au cap Kôlia, au sanctuaire de la Génetyllide,  
qu'on ne pourrait même pas circuler à travers la foule de *tympana*.  
(Aristophane, *Lysistrata*, 1-3)

Il est probablement question dans cette introduction de pratiques publiques non officielles auxquelles les Athéniennes prenaient plaisir à participer, un tympanon à la main<sup>17</sup>. Notons l'apparente liberté qu'elles avaient d'apporter leur propre instrument aux pratiques sous-entendues, suggérant ainsi une certaine souplesse au niveau de leur ambiance sonore. On peut également inférer à partir de cet extrait que dans le dernier quart du V<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> – et peut-être avant cela –, le tympanon était bien intégré à la vie religieuse de la cité, jouissant d'une forte popularité auprès des Athéniennes notamment. Alors que le Bakcheion concerne probablement Dionysos, les pratiques que pointent Aristophane et qu'il associe surtout aux femmes se déroulaient possiblement en marge des fêtes officielles dédiées au dieu<sup>19</sup>. En ce qui a trait aux autres divinités évoquées, elles ne font pas partie des dieux traditionnels de la cité. Originaire d'Arcadie, Pan s'introduit à Athènes vers le début du V<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, alors que Génetyllide, vénérée auprès d'Aphrodite

---

<sup>17</sup> R. Parker, 1996, 161.

<sup>18</sup> La comédie *Lysistrata* fut produite en 411 (voir J. Henderson (éd.), 2000, 254).

<sup>19</sup> Aristophane, *Lysistrata*, 1-6 et la scholie à 387-398; Théocrite, *Idylles*, 15.23-24; Pausanias, 2.20.6; Plutarque, *Vie de Nicias*, 13.11; *Vie d'Alcibiade*, 18.5; Athénée, 7.39.41; Pseudo-Lucien, *Amores*, 42.

<sup>20</sup> Hérodote, 6.105-106; Sophocle, *Ajax*, 693-699; R. Parker, 1996, 157, 163-170; W. Allan, 2004, 133-134; N.P. Yioutsos, 2013, 40-41; R. Anderson, 2015, 312-318. Selon W. Allan (2004, 134), c'est la grécité de Pan



dans un temple sur le promontoire Kôlias non loin d'Athènes, proviendrait peut-être d'Ionie<sup>21</sup>. Très peu documentée, Génétyllide concerne les domaines de la féminité et de la fertilité<sup>22</sup>, ce qui explique sa popularité auprès de la gent féminine.

Plus loin dans la même comédie, l'instrument paraît encore une fois en des contextes rituels associés aux femmes :

ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή  
χῶ τυμπανισμὸς χοῖ πικνοὶ Σαβάζιοι,  
ὄ τ' Ἀδωνιασμὸς οὔτος οὐπὶ τῶν τεγῶν,  
οὔ γ' ἔγωγε ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τῆκκλησίᾳ;

La licence des femmes a-t-elle assez éclaté,  
avec ces tambourinements, ces continuels « ô Sabazios! »,  
ces pleurs pour Adônis sur les toits,  
que j'ai entendus, un jour, en pleine assemblée ?  
(Aristophane, *Lysistrata*, 386-390)

Mentionné quelques fois dans l'œuvre d'Aristophane, le dieu Sabazios est totalement absent du reste de la littérature classique. On n'en sait par conséquent peu de choses, mais l'on peut certainement le comprendre comme une divinité alors secondaire<sup>23</sup>. Dans une comédie perdue, Aristophane aurait mis en scène Sabazios se faisant juger et bannir

---

et d'Asclépios qui aurait favorisé leur rapide popularisation à Athènes. Lucien considère Pan, les Corybantes, Attis et Sabazios comme des divinités étrangères et douteuses (*Icaroménippe*, 27.3-5). Des liens entre Sabazios, Adônis et les Corybantes semblent exister dès l'époque classique, chez Aristophane (*Guêpes*, 8-10; *Lysistrata*, 389-390).

<sup>21</sup> On retrouverait ces dernières aussi chez les Phocéens, en Ionie (Pausanias, 1.1.5).

<sup>22</sup> Aristophane, *Thesmophories*, 130-131. Dans un texte d'un Pseudo-Lucien (*Amores*, 42), ces figures sont une véritable plaie pour les hommes mariés, dont les femmes quittent la maison pour aller les vénérer.

<sup>23</sup> Sur ce dieu et son culte à Athènes, voir M. Dillon, 2002, 158-160.

de la ville<sup>24</sup>. Il en aurait par ailleurs fait un aulète phrygien induisant des états altérés de conscience, notamment le sommeil<sup>25</sup>. Chez les commentateurs et dans la littérature ultérieure, Sabazios est considéré comme l'équivalent phrygien ou thrace de Dionysos, peut-être parce que les pratiques auxquelles il donne lieu rappellent l'extatisme dionysiaque<sup>26</sup>. Quant à la fête des Adônia, elle ravive chez les femmes le « souvenir » de la mort légendaire du jeune héros, souvenir douloureux, qui inspire aux Athéniennes des thrènes et les incite à se frapper la poitrine en pleurant<sup>27</sup>. D'appartenance sémitique<sup>28</sup>, Adônis s'introduit à un certain moment à Athènes, où il devient l'objet d'un culte observé essentiellement par les femmes<sup>29</sup>. Ce rituel non officiel laissait visiblement une certaine liberté aux participantes, qui appartenaient d'ailleurs à toutes les couches de la société<sup>30</sup>. Il confirme de surcroît que les femmes avaient leur propre sphère d'activités et de rituels

---

<sup>24</sup> Cicéron, *Lois*, 2.37; W. Allan, 2004, 114.

<sup>25</sup> Aristophane, fr. 578 Henderson = scholie à Aristophane, *Oiseaux*, 873; pour le rapport au sommeil, voir Aristophane, *Guêpes*, 9-10.

<sup>26</sup> Scholie à Aristophane, *Oiseaux*, 874; scholie à Aristophane, *Guêpes*, 9b; Diodore de Sicile, 4.4.1; Strabon, 10.3.15.

<sup>27</sup> Hésychios, s.v. ἀδωνιασμός; *Etymologicum Magnum*, s.v. ἀδωνιασμός; sur les Adônia, voir M. Dillon, 2002, 162-169; R. Parker, 2005, 283-289.

<sup>28</sup> Il a été introduit en Grèce dès l'époque archaïque, Sappho lui ayant consacré quelques chants (fr. 140 Voigt; voir aussi Pausanias, 9.29.8; J. Henderson (éd.), 2000, 321 n. 39). Il serait le fils d'un roi légendaire de Chypre (Platon (comic.), fr. 3 Storey; Théocrite, *Idylles*, 15.106; Pausanias, 9.41.2; Plutarque, *Moralia*, 671b-c; Lucien, *De Syria dea*, 6-8; *Lexica Segueriana*, s.v. ἀδώνια). Il est plus généralement associé à la Phénicie, notamment à Byblos (Strabon, 16.2.18). Théocrite (*Idylles*, 20.34-36) semble en faire un phrygien, mais il s'agit d'un *unicum*.

<sup>29</sup> Le culte d'Adônis est associé à la gent féminine de façon générale. Dans une idylle de Théocrite, c'est la reine qui organise quelque chose de beau pour la fête d'Adônis (*Idylles*, 15.23-24; voir aussi une scholie à Aristophane, *Lysistrata*, 389). Les Argiennes vont pleurer Adônis (Pausanias, 2.20.6; Plutarque, *Vie de Nicias*, 13.11; *Vie d'Alcibiade*, 18.5).

<sup>30</sup> Ce qui distingue les Adônia des Thesmophories par exemple (voir R. Parker, 2005, 283).

—sujets inépuisables pour la comédie<sup>31</sup>— et que la vie religieuse à Athènes n’était en aucun cas monolithique<sup>32</sup>. Quelques vers plus loin dans *Lysistrata* (v. 386-398), l’épouse de Démocrate, un proéminent politicien de l’époque, est ridiculisée pour avoir été aperçue, complètement ivre sur son toit, à se frapper la poitrine en se lamentant sur la mort d’Adonis. Peut-être l’allusion à cette femme et à son état lamentable lors des Adônia s’inspire-t-elle d’un événement réel. Quoi qu’il en soit, notons que les Adônia, de même que les autres pratiques associées aux femmes et auxquelles prend part le tympanon, n’ont laissé dans les sources que de minces bribes de leur existence, bribes au demeurant biaisées par le regard de celui qui en fait témoignage — Aristophane est un homme qui écrit des comédies. En somme, il appert de ses mentions dans la littérature classique que le tympanon entretenait des relations surtout avec des figures qui ne faisaient pas partie du panthéon ancestral de la cité, hormis Dionysos. Cela ne veut pas dire que seules des femmes observaient ces cultes et les pratiques afférentes. Dans un fragment de Phrynichos (fr. 9), il est fait mention de Diopeithès — littéralement « envoyé de Zeus » — l’Athénien, un homme dont la fervente inclination pour la religion, notamment pour les oracles, était proverbiale et sujette au ridicule<sup>33</sup>. En demandant s’il doit aller chercher Diopeithès et des *tympana*, le locuteur laisse entendre que ce personnage utilisait ces percussions pour ses consultations divinatoires<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Voir aussi un fragment de Cratinos, où les Adônia sont ridiculisés (fr. 17 Storey = Athénée, 14.43.18; aussi Aristophane, *Nuées*, 48-52; *Thesmophories*, 130-132; scholie à Aristophane, *Nuées*, 52; scholie à Aristophane, *Lysistrata*, 1-2, 9; Pseudo-Lucien, *Amores*, 42; J. Henderson (éd.), 1967, 215 n. 2).

<sup>32</sup> Voir M. Dillon, 2015, 250-252.

<sup>33</sup> Aristophane, *Guêpes*, 379-381 et scholie 380a; *Oiseaux*, 988 et scholie 988.5-13 = Amipsias, fr. 10 (*Connos*); Xénophon, *Helléniques*, 3.3.3.1-3; Plutarque, *Vie de Périclès*, 32.

<sup>34</sup> Comme le fait aussi quelques siècles plus tard Lucien, sur un ton péjoratif (*Alexandre*, 9.10-13).

## Annexe II – Autres instruments de percussion

À côté des instruments de percussion dont nous avons exposé les principales caractéristiques dans le chapitre 1, d'autres n'entretiennent pas de rapport apparent avec la religion dans l'Athènes archaïque et classique, voire ne paraissent que dans des sources tardives. Ils ne concernent par conséquent pas l'objet de notre étude. Nous proposons néanmoins d'en dire quelques mots, de façon à offrir un portrait un peu plus exhaustif des instruments de percussion dans la Grèce antique. Commençons avec la πλαταγή, un idiophone dont le nom provient du verbe πλαταγέω, lequel signifie « frapper pour produire un bruit » et qui peut en ce sens faire référence à l'acte de frapper des mains<sup>1</sup>. Une étude de V. Dasen jette une lumière révélatrice sur cet objet sonore, qui ressemblerait à une sorte de maillet faisant office de hochet pour enfant<sup>2</sup>. Fait de bois, le jouet de son enfance qu'offre Léonidas de Tarente à Hermès est dit résonner joliment (εὐκρόταλος)<sup>3</sup>. Aristote attribue l'invention de la *platagê* à Archytas de Tarente, précisant que ce dernier l'a créée dans le but d'occuper les petits enfants et, ainsi, d'éviter les dégâts qu'ils sont susceptibles de causer dans la maison<sup>4</sup>. Bien que cette attribution ne

---

<sup>1</sup> Chantraine, s.v. πλαταγέω; aussi Beekes, s.v. πλαταγέω, -ῆσαι; e.g. Homère, *Iliade*, 23.101-102; Théocrite, *Idylles*, 8.88-89, 9.22; Nonnos, 11.107-108, 37.277, 37.743-744. Nonnos ne mentionne en aucun cas la *platagê*, mais emploie le verbe *platageô*, avec ou sans préfixe, pour désigner le frapement des cymbales (8.20, 9.116-117, 17.103), le tapage produit par les roptres et les *tympana* (47.731, 734), ou encore pour évoquer le rugissement des lions et le hennissement des chevaux (43.201-202). À la différence du *krotalon*, avec lequel elle est parfois confondue dans les témoignages anciens, la *platagê* n'apparaît jamais au pluriel, ce qui rend d'emblée douteuses les comparaisons établies entre les deux instruments (voir Hellenicos de Lesbos *FGrH* 4 F 104b; Phérécyde *FGrH* 3 F 72; Hésychios, s.v. κοττίδικα).

<sup>2</sup> V. Dasen, 2017. L'autrice prend à témoin, entre autres, une image sur un chous attique montrant un petit enfant assis sur une chaise haute et qui semble agiter un maillet qu'il tient dans sa main droite (Londres, British Museum 1910.6-15.4; *BAPD* 11041; fig. 1 dans son article).

<sup>3</sup> *Anthologie Palatine*, 6.309.

<sup>4</sup> Aristote, *Politique*, 8.1340b26-32; voir aussi Diogénien, *Paroemiae*, 2.98; Suda, s.v. Ἀρχύτου πλαταγή. Un seul autre auteur de l'époque classique mentionne la *platagê*, nommé Phérécyde d'Athènes, selon lequel Héraclès se serait servi de cet instrument pour faire fuir les oiseaux du lac Stymphale (*FGrH* 3 F 72 =

soit pas à prendre au pied de la lettre, des hochets semblables étant attestés avant le V<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, elle corrobore néanmoins l’hypothèse voulant que l’instrument ait servi de jouet sonore pour enfant. Plutarque établit un parallèle éloquent à cet égard, disant que de la même façon qu’on offre aux enfants certains jouets, dont la *platagê*, afin de les occuper et d’insinuer en eux le calme, Dionysos met dans les mains des gens ivres le narthex, l’arme la plus inoffensive qui soit (*Moralia*, 714e7). Ce rapprochement est intéressant, d’une part, parce qu’il propose un *aition* au geste rituel qui consiste à secouer le narthex, d’autre part, parce qu’il compare l’ivresse causée par la consommation de vin au tempérament turbulent et en quelque sorte incontrôlé des petits enfants.

Associé surtout au culte de Dionysos, le roptre consiste en une sorte de tambourin muni de sonnailles, si l’on en croit la description fournie par Plutarque<sup>6</sup>. La plus ancienne mention conservée de cet instrument de musique se trouve dans le *De natura deorum* de Lucius Cornutus :

τῷ δὲ θορυβῶδει τῶν μεθυσκομένων οἰκεῖόν τι ἔδοξεν ἔχειν καὶ ὁ τῶν ρόπτρων ψόφος καὶ τυμπάνων, ἃ παραλαμβάνουσιν εἰς τὰ ὄργια αὐτῶν.

Le bruit des roptres et des *tympana*, qui invitent à leurs *orgia*, semblait en quelque sorte concorder avec la turbulence de ceux qui sont enivrés. (Lucius Cornutus, *De natura deorum*, 59.21-24)

---

scholie à Apollonios de Rhodes, 2.1052 cf Diodore de Sicile, 4.13.2.9; *Anthologie Palatine*, 16.185). Cette version du récit n’est pas sans rappeler un fragment d’Hécatee, racontant que les Pygmées faisaient retentir des crotales pour se protéger des grues menaçantes (Hécatee *FGrH* 1 F 328b, voir le tableau sur les crotales, no. 1).

<sup>5</sup> V. Dasen, 2017, 89-90, *passim*.

<sup>6</sup> Plutarque, *Vie de Crassus*, 23.7.3-4; voir Beekes s.v. ῥέπω; *LSJ*, s.v. ῥόπτρον. Les rapports qu’entretient ce tambourin avec le dionysisme sont évidents dans l’œuvre de Nonnos, et sont suggérés dans une épigramme, qui raconte qu’ayant abandonné le culte de Dionysos pour joindre celui de Kypriis, Eurynomê dépose ses roptres et sa couronne de lierre pour se parer de bracelets d’or (*Anthologie Palatine*, 6.74).

Le mot ῥόπτρον paraît dans des sources plus anciennes, mais il n’y renvoie pas à l’instrument décrit, faisant alors référence à une sorte de heurtoir fixé aux portes<sup>7</sup>, au clapet des pièges à souris<sup>8</sup>, ou encore, au sens figuré, au bras de la justice dont les coups impitoyables viennent rudoyer les fautifs<sup>9</sup>. Nonnos, à qui l’on doit le plus grand nombre de mentions du roptre en tant que tambourin, laisse entendre que l’instrument était constitué de métal et qu’il était secoué ou qu’on le faisait tourner durant les danses en l’honneur de Dionysos<sup>10</sup>. D’un autre côté, Lucien (*La Goutte*, 30-38) le met dans les mains des Corybantes, qu’il dit honorer Attis sur le mont Dindyme, cher à Kybelê, en s’adonnant à des bacchanales sur des rythmes crétois. Fréquents dans la littérature tardive, les parallèles entre les Corybantes et Dionysos paraissent encore dans une épigramme (6.165) racontant qu’une certaine Évanthée, délaissant le service du thyrsé pour embrasser celui du vin, abandonne ses attributs rituels, dont son tympanon grondant et ses roptres corybantiqes.

Selon les définitions qu’en donnent Photios et Hésychios, le verbe κρεμβαλιάζω fait référence au fait de frapper l’un contre l’autre des morceaux d’ivoire, d’os, ou encore des coquillages, de manière à produire un clappement. Hésychios, dont le propos plus

---

<sup>7</sup> Euripide, *Ion*, 1672; Aristophane, fr. 40 Henderson; Lysias, *Contre Andocide*, 1.1; Xénophon, *Helléniques*, 6.4.37.1; Plutarque, *Moralia*, 516e7; Pollux, 10.22.3, 10.156.4-6; Athénée, 5.205c1, 13.593b4-6; voir A. Schatkin, 1977, 154.

<sup>8</sup> Archiloque, fr. 186 Gerber; Pollux, 7.115; Hésychios, s.v. ὄσπληγα; Suda, s.v. ῥόπτρον.

<sup>9</sup> Euripide, *Hippolyte*, 1172. Ces référents ont toutefois pour dénominateurs communs leur forme et leur fonctionnement, tous se présentant comme une sorte de bâton qu’une impulsion fait s’abattre sur un autre corps (Hésychios, s.v. ῥόπτρον; *Lexica Segueriana*, s.v. ῥόπτρον; voir *LSJ*, s.v. ῥόπτρον, τό, (ῥέπω)). « Le rapport sémantique entre ῥόπαλον, ῥόπτρον et ῥέπω semble s’établir de façon plausible si l’on admet pour ces deux noms d’instruments le sens ‘ce qui s’abat’, ce qui est en accord avec le radical de ῥέπω ‘incliner, s’abattre’ (...) » (Chantraine, s.v. ῥέπω). Or, Beekes (s.v. ῥέπω) réfute l’interprétation de son homologue, alléguant que ces termes ne sont pas connexes.

<sup>10</sup> Nonnos, 9.116 (ῥόπτρον ἔσεισεν); 17.344 (ῥόπτρα τίνασσε); 14.348 (ῥόπτρα τίνασσε); 20. 302 (δινεύουσα φιλεύια ῥόπτρα); 47.274 (Βασσαρίδες, μὴ ῥόπτρα τινάξατε); 47.722 (σεΐσατε χάλκεα ῥόπτρα); 48.779 (χάλκεα ῥόπτρα). Les roptres seraient originaires de Lydie (45.18).

élaboré provient d'un fragment d'Hermippos, décrit ce clappement comme étant scandé (εὐρυθμος) et propre à soutenir la danse<sup>11</sup>. Dans cette optique, les κρέμβαλα renverraient à n'importe quels objets susceptibles de pouvoir servir de petites percussions rudimentaires. Dans les *Grenouilles* d'Aristophane par exemple, il est question d'une femme percussionniste « qui produit des sons avec des ossements » (ἡ τοῖς ὀστράκοις αὐτῆ κροτοῦσα : v. 1304-1307). Abonde aussi en ce sens un fragment de Dicéarque, dans lequel est établie une distinction entre les instruments à vent, les instruments à cordes, et ceux qui produisent un simple bruit, comme les *krembala*<sup>12</sup>. Ce passage présente aussi l'intérêt de souligner la popularité des *krembala* auprès des femmes, qui en accompagnent leurs danses et leurs chants.

Également très peu documentées, les κρουπέζαι consistaient en des sandales sonores faites de bois, dont les musiciens, et plus particulièrement les aulètes, se servaient pour marquer le rythme lors de leurs exécutions musicales<sup>13</sup>. Le nom de l'instrument est éloquent de ce point de vue, puisqu'il est composé de deux parties, dont la première (*krou-*) répond au verbe κρούω (« heurter, frapper »), et la seconde au substantif πούς (« pied »), ici introduit sous la forme πέζα<sup>14</sup>. Le seul témoignage connu de l'époque classique qui mentionne cette sandale percussive est un fragment de Cratinos, qui les évoque aux pieds d'hommes qu'il appelle σοβοιωτοί, littéralement des « porcs-

---

<sup>11</sup> Hermippos, fr. 31 Storey = Hésychios, s.v. κρεμβαλιάζειν; Photios, *Lexicon*, s.v. κρεμβαλιάζειν; Chantraine, s.v. κρέμβαλα. Or les formes verbales que l'on croise dans les textes se construisent sur κρεμβαλίζ- ou κρεμβαλιάζ-. Beekes (s. v. κρέμβαλα) souligne la présence dans κρέμβαλα du suffixe -αλο-, qui paraît aussi dans κρόταλα et ρόπαλον, et suggère que le terme puisse être préhellénique.

<sup>12</sup> Dicéarque, fr. 60 Werhli = Athénée, 14.636c5-d4, voir *supra* p. 39 n. 6.

<sup>13</sup> Pausanias, *Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή*, s.v. κρουπέζαι; Pollux, 7.87.9-88.1; Hésychios, s.v. κρουπεζούμενος; Chantraine, s.v. κρούπεζαι : « chaussures de bois utilisées notamment en Béotie pour écraser les olives, et par les joueurs de flûte pour donner le rythme ». Sur cet instrument, voir A. Bélis, 1988, plus précisément aux pages 323 à 325; aussi T.J. Mathiesen, 1999, 166-169.

<sup>14</sup> Chantraine, s.v. κρούπεζαι; A. Bélis, 1988, 330.

Béotiens »<sup>15</sup>. Aussi appelé βάταλος<sup>16</sup>, cet instrument sonore a fait l'objet d'une étude exhaustive de la part d'A. Bélis, qui souligne « qu'aucun monument figuré – céramique, sculpture, mosaïque, peinture – ne le représente avant le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ce qui laisserait supposer que les Grecs de l'époque classique et jusqu'à l'ère hellénistique s'en sont passé »<sup>17</sup>. Les sources textuelles vont dans le même sens, les *kroupezai* et le *batalos* n'y paraissant que très rarement avant l'époque romaine. Il est cependant intéressant de noter que des textes classiques évoquent un certain Batalos, un aulète éphésien qu'Antiphane ridiculise dans une comédie en raison de ses airs efféminés<sup>18</sup>. Selon Eschine, on aurait donné ce sobriquet à Démosthène justement parce qu'il affichait des allures de femme<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Cratinos, fr. 77 Storey; voir aussi scholie à Pindare, *Olympiques*, 6.152.5; Pollux, 7.87.10; Hésychios, s.v. κρουπεζοφόρος; Photios, *Lexicon*, s.v. ἀμπαλίνωρος.

<sup>16</sup> Pausanias, *Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή*, s.v. κρουπέζαι; A. Bélis, 1988, 331-334.

<sup>17</sup> A. Bélis, 1988, 324.

<sup>18</sup> Plutarque, *Vie de Démosthène*, 4.3-5.

<sup>19</sup> Eschine, *Contre Timarque*, 131; Plutarque, *Moralia*, 847e-f.







