

Florence GÉTREAU et Christophe VENDRIES (Éds), *Représenter la musique dans l'Antiquité*. Paris, CNRS Éditions, 2021. 1 vol. broché, 21 x 27 cm, 328 p., nombr. ill. (MUSIQUE. IMAGES. INSTRUMENTS, 18). Prix : 37 €. ISBN 978-2-2711-31-331. ISSN 1264-7020.

Comme l'éditorial de ce volume le souligne, la revue *Musique. Images. Instruments* a un domaine de spécialité qui couvre plutôt « la période moderne et le grand XIX^e siècle » et bien qu'il y eût déjà quelques articles isolés sur la musique antique, c'est la première fois qu'un numéro est consacré pour sa majeure partie à ce sujet. C'est indéniablement un beau et riche dossier, et précieux pour qui voudrait en apprendre aujourd'hui davantage sur les problématiques et les difficultés méthodologiques que suscite l'iconographie musicale de l'Antiquité. Les contributions sont variées, émanant de spécialistes de musique et/ou d'iconographie antiques. Ce dossier se veut donc une mise au point, dans tous les sens de l'expression, sur les approches herméneutiques développées dans le domaine. La première contribution peut se lire comme une introduction méthodologique, par Christophe Vendries, à partir de l'exemple du monde romain (« Un instrument de musique peut en cacher un autre. Réflexions sur l'iconographie musicale romaine »). Après avoir dressé un état des lieux du corpus, où il rappelle les différents supports et outils bibliographiques, l'auteur revient sur différents problèmes méthodologiques dans la lecture de ces images, indiquant par là-même quelques éléments d'histoire des interprétations. Le premier point porte sur ce qu'il appelle des « malentendus et chausse-trappes », donnant quelques exemples d'images mal interprétées, comme une embouchure de *cornu* prise pour une trompette droite sur une stèle d'Aquilée, mais aussi de pièges posés par les époques plus récentes, comme les principes de restauration appliqués au XVII^e ou au XVIII^e siècle qui donnent une image complètement déformée de ce qu'était l'œuvre antique (ainsi le satyre du musée des Offices dont les cymbales sont entièrement modernes). Il aborde ensuite la question de la réception des modèles grecs dans l'art romain, pour montrer que des canevas hellénistiques peuvent être adaptés par les imagiers romains au regard des évolutions organologiques contemporaines. La confrontation des images avec les textes et les vestiges matériels doit être aujourd'hui un réflexe, pour élucider certaines confusions qui naissent de manières particulières de montrer les instruments de musique, par exemple les lyres vues de profil interprétées erronément comme des harpes cintrées ou des luths. Le travail d'érudition et les outils numériques permettent en outre de constituer des séries de scènes similaires, qui peuvent s'éclairer mutuellement, tout en mettant en évidence ce que les représentations peuvent avoir de singulier. Le dernier point méthodologique discuté par l'auteur est le rapport de l'image au son, autrement dit les ressources mobilisées par les artistes antiques pour faire sonner une image, que ce soit par des notations écrites (mais rien d'équivalent aux phylactères médiévaux par exemple) ou par les effets que le jeu a sur l'instrumentiste (joues gonflées, teint écarlate et yeux exorbités sur une célèbre fresque d'Herculanum). L'article suivant, écrit par le regretté François Lissarrague, intitulé « Des lyres dans l'imagerie grecque : pour une iconographie musicale tempérée », porte sur son corpus de prédilection, les vases attiques, pour mettre en évidence trois statuts de l'instrument dans l'image. D'abord, la lyre peut être un objet, au sens où elle peut être complètement isolée voire parler (« je suis une lyre », peut-on lire sur une amphore de Liverpool). Ensuite, la lyre fonctionne

comme un signe, notamment d'éducation, « du banquet au cimetière ». Enfin, l'auteur revient sur la notion d'attribut, en montrant ce qu'elle doit à l'interaction avec les autres éléments constitutifs de l'image. Les deux articles suivants ont pour point commun la Grande Grèce. Daniela Castaldo (« The *kithara* in the Hellenistic Age between Greece and Magna Grecia ») s'interroge sur le développement du cordophone le plus prestigieux des Grecs, qui, dans certaines représentations du IV^e siècle, prend une forme rectangulaire avec des montants droits, en concurrence du modèle classique à montants incurvés. Constatant qu'on trouve ce nouveau motif aussi bien en Macédoine (sur une des frises peintes ornant une tombe d'Aghios Athanasios) qu'en Grande Grèce (céramique apulienne), elle se demande dans quelle mesure il y a pu y avoir emprunt, notant l'importance des artistes italiotes à la cour d'Alexandre. Fabio Vergara Cerqueira et Claude Pouzadoux reviennent sur ce même instrument dans le contexte spécifiquement apulien (« La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne : aspects morphologiques, symboliques et sociaux »). Après une mise en situation de l'objet par rapport aux autres cordophones dans ce répertoire, il s'agit de revenir sur les critères permettant d'identifier la cithare apulienne comme un instrument bien distinct : sa remarquable homogénéité morphologique est analysée comme l'indice du développement d'une lutherie régionale, plutôt que la circulation d'un motif prisé. L'étude des contextes culturels et sociaux dans lesquels elle est dépeinte permet en outre de repérer les symboliques dont l'instrument est porteur, notamment érotiques et funéraires. L'instrument n'est pas le seul à constituer une innovation musicale, puisque la technique de jeu sort également du cadre classique : le plectre est abandonné au profit du jeu à main nue ; en outre, les interprètes ne sont jamais montrés en train de chanter. Cette évolution de la musique à Tarente est peut-être à l'origine du jugement d'Aristoxène selon qui elle s'est « barbarisée ». On en vient ensuite au monde romain, avec quatre supports très différents. Valérie Huet, dans « Images sacrificielles et sonores : sur les pas du *tibicen* auprès de l'autel », reprend le corpus des reliefs montrant des scènes de sacrifice, pour montrer le rôle majeur qu'a le *tibicen* dans le rite de la *praefatio*, étant l'assistant rituel le plus représenté, en tunique et toge, ce qui l'identifie comme citoyen romain, et souvent près des animaux. Katherine Dunbabin, à qui l'on doit par ailleurs d'importantes contributions sur l'iconographie agonistique, prend pour point de départ l'exceptionnelle mosaïque de Noheda (vers 400) pour son étude consacrée à « The masked pipe-player and the *choraules* in the Roman world ». Une série d'images montre en effet des instrumentistes portant un masque tout en jouant de l'*aulos* ou de la *tibia*, ce qui les place dans le monde du théâtre : on se demande alors si ces figures ne miment pas une musique jouée en coulisse. L'articulation avec le milieu des *choraules* (aulètes accompagnés d'un petit chœur, spécialité qui intègre les concours grecs au début de l'époque impériale, comme les travaux de Jean-Yves Strasser l'ont bien montré) n'est pas faite pour tenter de donner un nom à l'aulète avec masque – même si le terme *choraula* en latin a visiblement une acception plus large qu'en grec – mais plutôt pour situer cet instrumentiste particulier dans le contexte général des spectacles musicaux à la mode dans le monde romain, notamment tardif. Les fresques vésuviennes sont à l'honneur dans l'article de Françoise Gury sur « Les amours musiciens », où l'auteure essaie de comprendre les liens qui se sont tissés depuis l'époque hellénistique entre les figurations d'Éros/Cupidon et la musique. Elle en vient à la conclusion que c'est pour ses qualités de séduction que la musique est associée aux

Amours, mais la suavité peut laisser place à l'agressivité et au débridement orgiastique, ce qui met en parallèle la possession érotique et la possession bacchique. Ce sont les sarcophages qui occupent Anne-Françoise Jaccottet dans « Qui mène la danse dionysiaque ? Analyse d'un concept entre scène de genre, imaginaire culturel et reflet d'une pratique rituelle ». Soulignant dès l'introduction que le corpus de la musique dionysiaque est gigantesque si l'on inclut notamment la céramique attique, elle fait le choix de se restreindre au cas des sarcophages pour voir si l'iconographie y obéit à des codes spécifiques et ce que ces images disent du rapport à l'au-delà. Susanna Sarti analyse pour sa part les thèmes musicaux sur l'amphore Baratti (musée de Piombino), un exemple exceptionnel de vaisselle en argent décorée de sept registres de médaillons représentant entre autres des Ménades au tympanon, Attis à la syrinx et Apollon à la cithare. La portée eschatologique est évidente à la lecture de ces images, qui constituent un réseau autour des cultes dionysiaques et métroaques, mais aussi avec le mythe de Cupidon et Psyché, lesquels forment un duo musical associant la syrinx ou la *tibia* du premier et les cymbales de la seconde. La toute dernière contribution, due à Sibylle Émerit, fait la part belle à l'Égypte ptolémaïque et romaine, avec « Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara : iconographie et espace rituel ». Le temple d'Hathor, dont les travaux initiés par Ptolémée XII Aulète ont été achevés sous le règne de Tibère, présente une iconographie musicale en situation, comme le montre bien l'auteure qui commente chacune des représentations qui ornent les colonnes du *pronaos* (on notera la qualité des planches réunies en fin d'article). S'opère une véritable mise en scène des artistes dans l'espace, faisant écho à une procession réelle. Les interprètes sont tout autant divins que humains, avec des instruments aussi variés que le sistre, le collier-*menit*, la harpe arquée, le luth ou le tambourin, qui appartiennent tous au répertoire pharaonique. Les parallèles faits avec d'autres temples de la même époque (Médamoud, Edfou et Philae) suggèrent que, s'il y a bien un héritage ancien, certains modèles sont apparus à l'époque ptolémaïque, sans pour autant que les modèles iconographiques typiquement grecs ou romains aient été empruntés. En somme, dans ce dossier tout à fait représentatif, on trouvera des démarches complémentaires et des remarques aussi pertinentes qu'utiles pour l'analyse contextualisée des images musicales, qui, faut-il le répéter, sont constitutives des cultures antiques et peuvent s'appréhender comme un objet d'histoire. Je signalerai que, dans les recensions qui se trouvent en fin d'ouvrage, l'Antiquité est également bien représentée, avec d'une part le compte rendu du catalogue d'exposition *Musiques ! Échos de l'Antiquité* (2017) et d'autre part celui de l'ouvrage coordonné par Christophe Vendries sur les *cornua* de Pompéi (2019). Pour rendre justice au reste du numéro, j'indique les quatre contributions qui constituent les *varia* : Vanja Hug, « Le prétendu portrait de Mozart et Thomas Linley chez les Gavard des Pivets à Florence » ; Thilo Hirsch, « L'énigme de la Chanson trompette de Nicolas de Larmessin » ; Denise Yim, « Le portrait de Giovanni Battista Viotti par Élisabeth Vigée Le Brun » ; Zdravko Blažeković, « The symbolism and decorative transformation of the Gusle among the Croats and Serbs ».

Sylvain PERROT

Pilar PAVÓN (Ed.), *Conditio feminae. Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano*. Rome, Quasar, 2021. 1 vol. broché, 17 x 24 cm, 830 p. Prix : 45 € ISBN 978-88-5491-194-9.